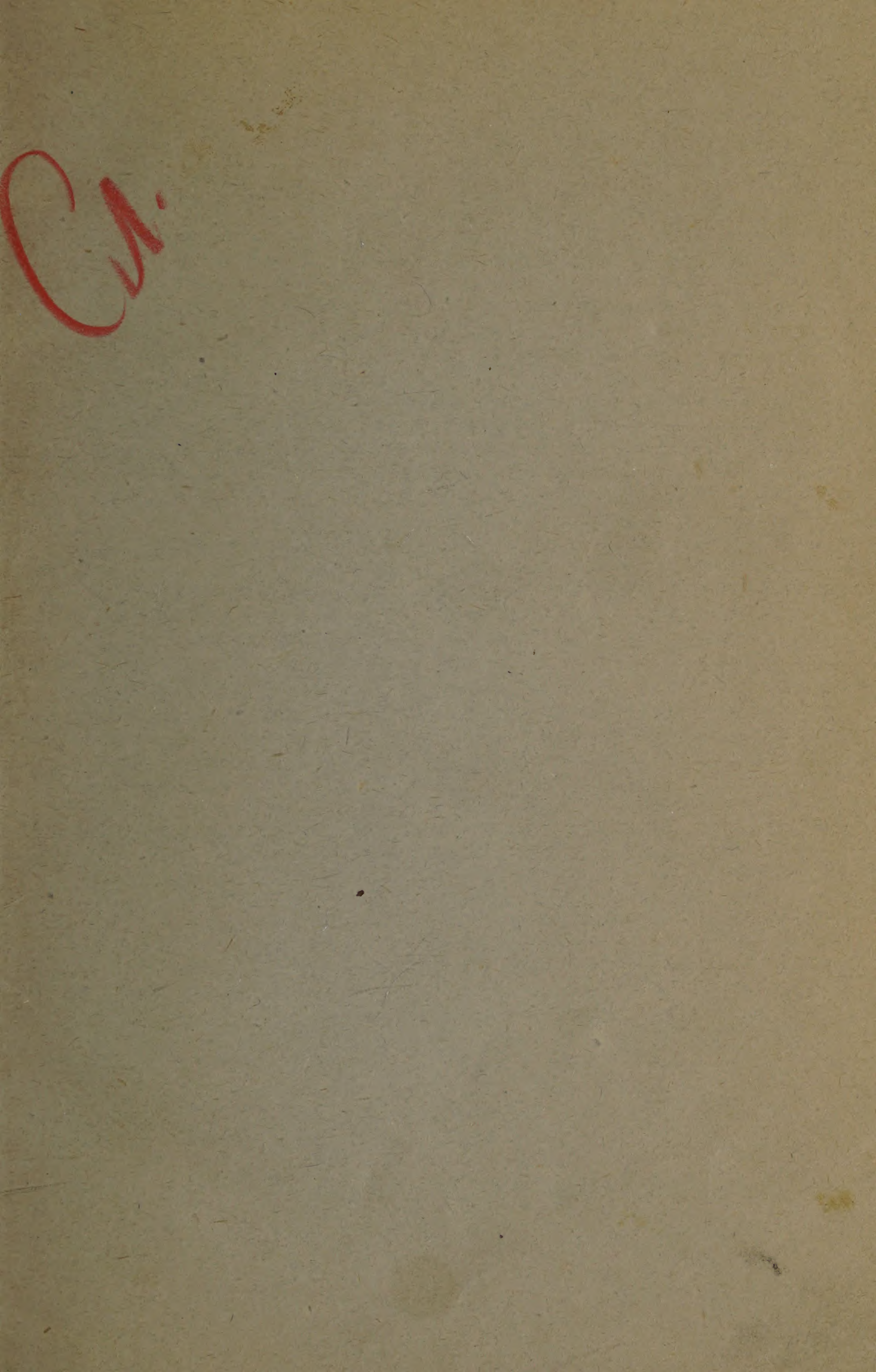

809
B-381
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00363510 9



СТАРИННЫЙ ТЕАТРЪ

ВЪ ЕВРОПѢ.

ИСТОРИЧЕСКІЕ ОЧЕРКИ

Алексѣя Веселовсскаго.

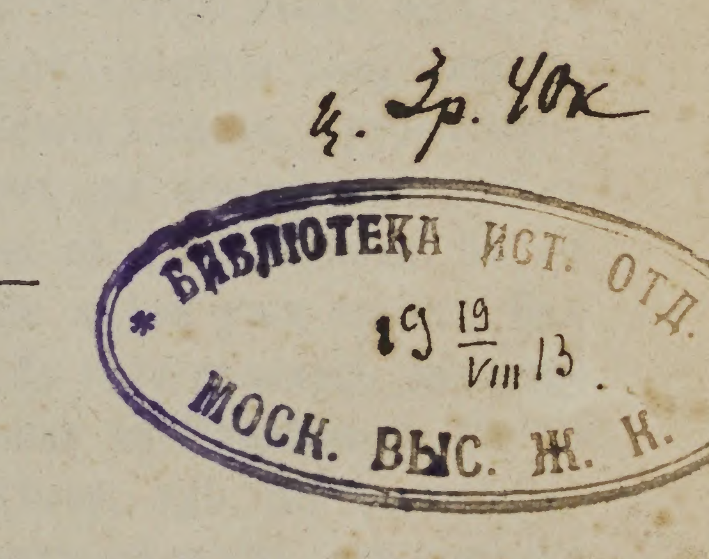
МОСКВА.
Въ типографіи П. Бахметева, на Срѣтенкѣ, домъ Карлони.
1870.

СТАРИННЫЙ ТЕАТРЪ

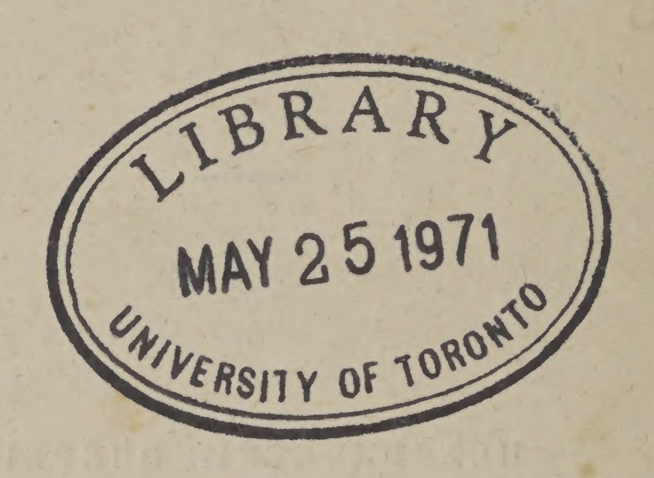
ВЪ ЕВРОПѢ.

ИСТОРИЧЕСКІЕ ОЧЕРКИ

Алексѣя Веселовсскаго.



МОСКВА.
Въ типографіи П. Бахметева, на Срѣтенкѣ, домъ Карлони.
1870.


LIBRARY
MAY 25 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

ОЧЕРКИ ИСТОРІИ

СТАРИННАГО ТЕАТРА ВЪ ЕВРОПѢ.

Въ обширной области историко-литературныхъ изслѣдованій до новѣйшаго времени второстепенное мѣсто было отводимо изслѣдованіямъ объ историческомъ развитіи драмы, о томъ, обильномъ важнѣйшими моментами, процессѣ внутренней ея переработки который отъ первобытныхъ обрядовыхъ сценъ приводитъ ее къ совершеннымъ образомъ Шекспировскихъ драмъ и наконецъ тѣсно сближаетъ театръ съ вседневной жизнью народа въ пору, намъ современную. Правдивая исторія начальнаго періода европейскаго театра стала возможна лишь нѣсколько болѣе четверти столѣтія тому назадъ; до этого времени произвольнѣйшія догадки, грубые промахи, сближенія, ни на чемъ не основанныя, имѣли безвозбрано право гражданства въ этой области. Въ то время какъ живопись и ваяніе имѣли уже своихъ Вазари и Винкельмановъ, въ 1831 году казалась интересною новостью лекція, читанная въ Парижской *Société libre des beaux arts* г. бре (Brès), гдѣ онъ съ географической точностью опредѣлилъ то мѣсто, гдѣ *начался* Французскій театръ (небольшую деревню близъ Венсенскаго лѣса) и находилъ зачатокъ драматическихъ представленій не въ католическомъ богослуженіи, не въ

народныхъ пѣсенныхъ обрядахъ, но въ разсказахъ пилигримовъ, кающихся и иныхъ людей, стекавшихся къ цѣлебному источнику, извѣстному въ той мѣстности подъ именемъ источника чудесъ (Des Miracles) (*). Ещ Еще въ минувшемъ году, въ виду массы сдѣланныхъ открытій, въ французской журналистикѣ рѣшился подняться смѣлый голосъ, заявлявшій въ видѣ аксіомы, что, отъ девятаго столѣтія до пятнадцатаго, французскаго театра не существовало и что поэтому исторія его за это время немыслима. (**)

Точно также, только трудолюбивому Маньену, которому по справедливости принадлежитъ честь установленія вѣрнаго взгляда на происхожденіе мистерій и стариннаго театра, удалось своею *исторіей маріонетокъ,* изданной лишь въ 1852 г. обратить вниманіе изслѣдователей на цѣлую невѣдапную область чисто-народной комедіи, полную жизни, драгоцѣнныхъ національныхъ оттѣнковъ и мѣткаго юмора. До новѣйшаго времени изслѣдователи исторіи театра считали драмы Гросвиты за первообразъ духовно-народныхъ мистерій, а со времени высказаннаго Як. Гриммомъ (***) предположенія о связи началъ театра съ народными обрядами пѣснями и праздниками весьма не много сдѣлано въ этомъ направленіи. Тѣмъ не менѣе безмѣрное количество памятниковъ, изданныхъ на Западѣ, увеличивающееся съ каждымъ годомъ число монографій и изслѣ-

---

(*) Théatre franc. au moyen âge publié par. Monmerqué et F. Michel préface. Подобное предположеніе нашло еще къ удивленію мѣсто въ почтенномъ трудѣ г. Пекарскаго „Наука и Литература при Петрѣ" томъ I.

(**) Le peuple grançais, 21 juill. 1869: *Histoire inédite du theatre er France au m age*, p. Denizet.

(***) Göttingische Gelehrte Anzeigen. 1838, 7 April.

дованій уже даетъ возможность общихъ выводовъ и уложенія хода развитія драмы въ болѣе или менѣе стройное цѣлое.—Но, если такъ молода еще литература этого предмета на Западѣ, то въ Россіи она едва лишь начинаетъ слагаться и, покидая басенный, а некдотическій характеръ, прислушивается къ серьезнымъ требованіямъ науки. Выписки изъ Разрядныхъ книгъ о прибытіи первой нѣмецкой труппы въ Москву, устарѣлый разсказъ о шуткѣ антрепренера Манна надъ Петромъ, разсказъ вымышленный и не русскаго происхожденія, наконецъ нѣсколько заимствованій у Штелина,—вотъ приблизительно очеркъ содержанія многочисленныхъ и слѣпо другъ друга повторявшихъ статей о началѣ рускаго театра, появлявшихся отъ времени до времени въ русскихъ литературныхъ журналахъ. Статье г. скаго *Мистеріи и старинныхъ театровъ въ Россіи.* (*) суждено было быть первымъ опытомъ приложенія новѣйшаго сравнительнаго метода къ разработкѣ исторіи стариннаго русскаго театра. И эта статья, вошедшая съ значительными измѣненіями въ составъ библіографическаго труда того-же автора *Наука и Литература при Петрѣ*, составляетъ пока вмѣстѣ съ очеркомъ начала театра, г. Тихонравова,(**) все существенное въ литературѣ этого предмета. Но и въ этой области замѣтенъ прогрессъ, хотя слабый, но постепенно расширяющій кругозоръ изслѣдователя; открытыя недавно комедіи талантливаго Довгалевскаго (***) въ связи съ вертепной піэсой, изданной Маркевичемъ, представляютъ уже въ рельефныхъ чертахъ начало народнаго

(*) Современникъ 1857 года.

(**) Лѣтописи русской литер. и древн. Книга 5.

(***) Труды кіевской духовн. академіи 1865 года.

украинскаго театра; отдѣльные факты и мелкія подробности, касающіяся ранняго періода театральныхъ зрѣлищъ на Сѣверѣ Россіи, объясняютъ многое, казавшееся гадательнымъ и неяснымъ. Отсюда очевидна необходимость новаго свода состоявшихся по сю пору наблюденій и открытій; такой сводъ послужитъ въ будущемъ значительнымъ подспорьемъ изслѣдователю; на столько уже будетъ пройдено утомительнаго пути. Выводы, возможные въ настоящее время, не могутъ считаться окончательными или неподлежащими отмѣнѣ: будущее сулитъ и въ этой области, какъ и въ другихъ отрасляхъ литературы, новые, еще невѣданные факты, которые, быть можетъ, прольютъ новый свѣтъ на добытое наукой достояніе и приведутъ ее къ пересозданію ея прежнихъ аксіомъ. Непредъугадывая грядущаго, казалось намъ не лишенъ былъ бы своей пользы очеркъ современнаго положенія литературы описываемаго предмета, очеркъ ея status quo; намъ казалось, что подобныя временныя, періодическія пріостановки и обозрѣнія вокругъ себя могутъ быть не лишними для успѣха самой работы. Мы старались сгруппировать наиболѣе крупные факты; принятая форма очерковъ объясняетъ эту невольную разборчивость.

Такова цѣль и назначеніе нижеслѣдующихъ очерковъ. Первый изъ нихъ представляетъ обзоръ судебъ театра въ германо-латинскомъ мірѣ до той поры, когда театръ этотъ возъимѣлъ вліяніе на младенчествующее русское драматическое искусство. Связь эта служитъ естественнымъ переходомъ ко второму очерку, посвященному начальному періоду исторіи русскаго театра, первымъ годамъ его существованія въ связи съ театромъ родственныхъ славянскихъ племенъ. Въ заключеніе мы представили очеркъ духовно-народныхъ пред-

ставленій, сохранившихся до нашего времени въ немногихъ мѣстностяхъ Руси, Славянства и германо-латинскаго Запада; разсказъ о давно-прошедшихъ и, казалось, забытыхъ чертахъ минувшаго естественно было закончить указаніемъ на немногіе ихъ отголоски въ настоящемъ, на слабый ихъ отблескъ, который постепенно меркнетъ и блѣднѣетъ среди новой жизни, новой цивилизаціи.

I.

Дряхлѣя и разрушаясь, доживалъ Римъ свои послѣдніе годы; меркла слава его оружія, слабѣла государственная сила, сковывавшая крѣпкимъ цементомъ разнородныя племенныя стихіи, разсѣянныя на необъятномъ пространствѣ имперіи, блѣднѣло и съуживалось развитіе литературы и, грубѣя, низко падала нѣкогда шумная и блестящая общественная жизнь. Не Плавтъ и Теренцій давали содержаніе любимымъ зрѣлищамъ Римлянина; толпы веселыхъ, разгульныхъ и неудержимо-циническихъ мимовъ, гистріоновъ, скомороховъ, представленія маріонетокъ затмили собою въ глазахъ толпы даже прелесть и привлекательность любимыхъ ея старыхъ Ателланъ, почти изгладили изъ народной памяти насмѣшливые типы толстаго, неуклюжаго Bucco, болтуна Pappus, плутоватаго Dorsenus.—Чисто народное начало скоморошества, — образованіе цѣлой касты служителей древнѣйшихъ религіозныхъ обрядовъ народа, стихійныхъ празднествъ, торжествъ брачнаго союза, тризны, которые съ паденіемъ первоначально-чистой и пуритански-строгой обрядности превращаются въ бродячихъ увеселителей народа, — это начало получило преобладаніе надъ литературной стихіей и возбудило противъ нея борьбу всѣхъ исконныхъ, таившихся въ цивилизованномъ обществѣ, началъ древняго, первобытно-миѳологическаго быта.

Пиладъ и Батиллъ, знаменитѣйшіе римскіе мимы, были предметомъ фанатическаго культа; Неронъ и Калигула въ безумныя минуты стремились подражать сладострастнымъ, циническимъ тѣлодвиженіямъ мимовъ; маріонетки, образцы которыхъ дошли до насъ во многихъ римскихъ саркофагахъ, являлись на торжественныхъ пирахъ и празднествахъ лучшимъ и полнѣйшимъ завершеніемъ ихъ. Религіозныя процессіи, таинства мистическаго богослуженія, народные обряды, полные драматической жизни, развивали и поддерживали въ массѣ издавна и рѣзкими чертами сказавшееся расположеніе къ театральному, зрѣлищному началу. Упадокъ государственнаго строя и силы, разладъ въ общественной жизни отражался лишь на упадкѣ уровня зрѣлищъ, но не на числѣ и распространенности ихъ, и долго еще, въ чуждую галльскую среду, среди наплыва христіанскихъ идей, доносилась слава римскихъ мимовъ и трагиковъ прежняго времени; Аполлинарій Сидоній и современные ему писатели съ презрѣніемъ упоминаютъ о театрѣ ихъ времени, на которомъ царило шутовство гистріоновъ, соблазнительныя пѣсни женщинъ, сопровождаемыя звуками тимпановъ и гусель, игры, превращающія сцену въ арену цирка или акробатическихъ представленій; гдѣ наконецъ, на утѣху жадной до зрѣлищь толпы, изображались разнузданныя, свирѣпыя страсти или сладостный, открытый развратъ. Страсть къ такому театру неудержимо увлекала за собой толпу, заставляла ее забывать даже крупнѣйщія событія гражданской ея жизни, общественныя скорби и бѣдствія. «Подъ стѣнами Цирты и Карѳагена звучитъ оружіе варваровъ», пишетъ Сальвіанъ, современникъ Сидонія, «а народъ безумствуетъ въ циркѣ, развратничаетъ въ театрахъ Въ городѣ и за стѣнами сливаются въ одинъ гулъ крики битвы и рукоплесканія театра, стоны умирающихъ и крики бѣснующихся.» Вспоминая, какъ жители Трира, по разграбленіи его Франками, умоляли императора возобновить театральныя представленія въ ихъ городѣ, Сальвіанъ

прибавляетъ: «для кого, для какого города и какихъ гражданъ требуютъ они театра и цирка? Для выжженнаго и опустошеннаго города, для гражданъ, которые или перебиты или носятъ трауръ по погибшимъ. Хотятъ публичныхъ увеселеній, я спрошу: гдѣ-же они будутъ даваться? Среди грудъ пепла, на костяхъ и крови убитыхъ» (*).—Въ Соассонѣ несмѣтныя массы народа стекались въ циркъ короля Хильперика. Римскія Ателланы и мимическія представленія уцѣлѣли въ древней Франціи до половины IV вѣка и открыто существовали при Людовикѣ Святомъ.

Творенія отцовъ церкви и разновременныя соборныя постановленія также живописуютъ намъ въ яркихъ чертахъ состояніе римскаго театра и характеръ народныхъ обрядовъ, въ періодъ упадка Рима. Изъ за раздраженнаго, полемическаго и безпощадно-исключительнаго тона церковныхъ протестовъ противъ языческихъ увеселеній, предъ нашими глазами возстаютъ они въ правдивомъ своемъ видѣ. Празднества въ честь наступленія весны и пробужденія природы отъ зимняго сна, веселый циклъ обрядовыхъ игръ въ честь Вакха въ пору сбора винограда, календы, переряживанье мужчинъ въ женскіе костюмы, женщинъ въ мужскіе и надѣваніе звѣриныхъ шкуръ, каково напр. переряживанье оленями и быками въ пору январскихъ календъ, порицаемое Оксеррскимъ соборомъ (**), свадебные обряды, которые Мартинъ Брагансkій прямо называетъ свадебными спектаклями, погребальные обряды, пиры и игры и наконецъ обломки прежней римской трагедіи и комедіи нравовъ, проникшей съ колонизаціей въ отдаленнѣйшіе края современнаго историческаго міра, піэсы Лентула и Гостилія, противъ которыхъ возстаетъ Тертуліанъ въ своей *Апологетикѣ*, тра-

---

(*) Аполлинарій Сидоній, С. Ешевскаго. М. 1855, стр. 79.

(**) Dictionnaire des mystéres 1854 г. Canons des saints conciles p. 18.

гедіи и комедіи, изображающія, по его словамъ, разнузданныя страсти и преступленія, произведенія кровавыя, сладострастныя и безбожныя (Трактатъ о зрѣлищахъ гл. 18), наконецъ широкое развитіе цирковъ и боевъ гладіаторовъ, —таково было разнообразіе родовъ зрѣлищъ и видоизмѣненій драматическаго начала въ угасавшей древней жизни въ ту пору, когда ее застаетъ христіанская проповѣдь.

Начала братства, всеобъемлющей любви къ человѣчеству, идея лишеній и суроваго воздержанія во имя смиренія плоти, полное пересозданіе семейной и общественной жизни, требовавшееся новою религіей, не могло найти сразу большаго числа искреннихъ адептовъ; толпа, жаждавшая, бывало, лишь хлѣба и зрѣлищъ, не могла внезапно и вполнѣ отрѣшиться отъ своихъ коренныхъ наклонностей, старыя начала невольно пробивались сквозь новую оболочку, и разроставшуюся съ каждымъ днемъ христіанскую общину постигло неизбѣжное для каждаго новообращеннаго народа двоевѣріе. Съ первыхъ вѣковъ христіанства объ руку съ извѣстіями о страданіяхъ мучениковъ появляются обличенія и протесты отцовъ церкви противъ страсти къ языческимъ зрѣлищамъ, противъ явнаго сохраненія многихъ обрядовъ прежней религіи, противъ введенія чуждаго, народно-бытоваго начала въ новые, простые и строгіе обычаи. Тихія *трапезы любви*, первобытныя христіанскія агапы, принимаютъ постепенно характеръ разгульныхъ, вакхическихъ пиршествъ, допуская введеніе игръ и интермедій; уже Лаодикейскій соборъ воспрещаетъ участвовать въ нихъ духовенству, а дальнѣйшія соборныя постановленія не дозволяютъ болѣе учрежденія агапъ во внутренности церквей. А. Жюбиналь (*) не безъ основанія считаетъ позднѣйшій видъ агапъ, на которомъ въ веселой трапезѣ сходились и ду-

---

(*) Mystères inédits. 1837 Préface. VII.

ховные и міряне, первообразомъ празднествъ дураковъ, праздника осла (Fête de l'âne) и множества подобныхъ двоевѣрныхъ обрядовъ, образовавшихся въ послѣдствіи на Западѣ. Іоаннъ Златоустъ возстаетъ противъ безнравственныхъ игръ, цѣльно сохранившихся въ его паствѣ. Бродячіе гистріоны, за постепеннымъ паденіемъ правильнаго театра, получаютъ еще большее значеніе въ народной жизни, и творенія отцовъ и правила первыхъ соборовъ не находятъ достаточно сильныхъ мѣръ для противодѣйствія имъ; отлученіе отъ церкви, лишеніе причастія грозило имъ; вступая въ христіанскую общину, они должны были вполнѣ и безусловно отрекаться отъ своей профессіи; духовныя лица, случайно ставшія въ соприкосновеніе съ ними, подвергались тяжкимъ наказаніямъ. Но привязанность народа не легко было сломить, и скоморошество, переживъ введеніе новой вѣры, нашло даже себѣ христіанскаго патрона въ Святомъ Генезіи, который, какъ гласило его житіе, пародируя на сценѣ христіанскій обрядъ крещенія, чудесно увѣровалъ въ него и впослѣдстіи пострадалъ за приверженность къ христіанству (*). Постепенно усиливавшееся сближеніе съ разнообразными племенами варваровъ и впослѣдствіи насильственно навязанныя ими Риму новыя начала семейной и народной жизни дали новую пищу народно-драматическому элементу. Бытовыя празднества и обряды непочатыхъ народовъ должны были неминуемо поддерживать и развивать тѣже явленія и въ одряхлѣвшей римской жизни. Быть можетъ, съ нашествіемъ варваровъ пришли на юго-Востокъ Европы, тѣ коренные представители скоморошества, тѣ scamari или scamaratores, о которыхъ говоритъ Іорнандъ и другіе древнѣйшіе лѣтописцы (**), особый, угасшій впослѣд-

---

(*) Hase, Das geistliche Schauspiel. 1858 p. 4.

(**) Шафарикъ. Славянск. Древности изд. 1837. Т. I. кн. II стр. 244—46.

ствіи народъ, бродячій носитель и хранитель народныхъ пѣсенныхъ началъ, подобный вымирающему на нашихъ глазахъ загадочному племени цыганскому.

Драматическій элементъ, къ которому такъ лежало сердце Римлянина, находившаго его въ обильныхъ размѣрахъ и въ своей религіи, въ ея мистеріяхъ и торжественныхъ процессіяхъ, былъ столь силенъ, что его не могла равнодушно обойти зарождавшаяся христіанская обрядность. Для народа, привыкшаго къ чувственному представленію отвлеченныхъ началъ, къ изображенію важнѣйшихъ, основныхъ событій его миѳологіи или исторіи совершающимися на его глазахъ, нужно было противопоставлять подобнаго рода зрѣлищамъ иныя и въ первобытно - простыхъ и наглядныхъ образахъ уяснять народу догматы христіанства или олицетворять важнѣйшія событія евангельскія.—Этому началу обязана своимъ драматизмомъ первоначальная католическая литургія, развивавшаяся и постепенно обогащаемая разнообразными обрядами и сценами, сначала нѣмыми, группами маріонетокъ, процессіями, а впослѣдствіи все шире и шире разроставшимися до разговорныхъ сценъ и духовныхъ піэсъ. Такимъ образомъ въ самомъ зародышѣ новой обрядности кроется начало многовѣковой христіанской драматургіи: стремленіе изъяснить, наглядно растолковать новымъ адептамъ начала вѣры, всюду выражалось одинакимъ способомъ и впослѣдствіи увлекло духовную драму до сближенія съ народнымъ говоромъ, до превращенія ея въ духовно-народную, воспріятія свѣтскаго начала и окончательнаго паденія передъ торжествующимъ творчествомъ самаго народа.

Самая месса, говоря словами Газе (*) «была со времен Григорія Великаго почти сплошь драматическимъ изображеніемъ

(*) Das geistl. Schausp. S. 11.

всемірнаго Голгоѳскаго позорища, цѣлымъ строемъ религіозныхъ ощущеній отъ полнаго скорби *miserere* до ликующаго и торжественнаго *gloria in excelsis*, и оттого то она всегда такъ удобно служила текстомъ для величественныхъ симфоній.»— Молитва пресвитера и діакона, антифоническое пѣніе хора, замѣщающаго собою уже въ III столѣтіи пѣніе ad libitum самихъ богомольцевъ (*), все это составляло уже драматическое, оживленное одною идеею и стройно развивающееся дѣйствіе. Но на этомъ не остановилась католическая обрядность; какъ робкія символическія изображенія въ катакомбахъ Рима развиваются до пластическихъ обликовъ древнѣйшей итальянской школы, такъ и въ мірѣ религіозной обрядности къ священнодѣйствію вскорѣ примыкаютъ массы торжественныхъ зрѣлищъ, процессій и драматическихъ обрядовъ. Появленіе ихъ вызывалось неизбѣжной необходимостью. Первоначальный символико-поэтическій смыслъ коренныхъ обрядовъ блѣднѣлъ въ глазахъ толпы, свыкшейся съ ними какъ съ привычными богослужебными формами, и духовенство какъ справедливо замѣчаетъ Дю-Мериль (**), не будучи болѣе въ состояніи возстановить первобытной чистоты вѣрованія, усиливалось при введеніи ***новыхъ*** зрѣлищъ, доступныхъ пониманію всякаго, ограничиться хотя разъясненіемъ сущности религіи. Пріурочиваемые первоначально къ важнѣйшимъ праздникамъ церковнаго года, къ Рождеству Христову, Свѣтлому Воскресенію, эти новыя зрѣлища постепенно прилагаются къ инымъ торжественнымъ случаямъ, памятнымъ годовщинамъ и т. д., и по городамъ и селамъ проходятъ толпы костюмированныхъ библейскихъ и евангельскихъ масокъ, представляющихъ въ лицахъ священныя событія. Сначала неприкос-

---

(*) Ambros. Geschichte der Musik, 2 Bd. p. 12.
(**) Revue Germanique, 1860, juillet.

новенность святыни не допускала людямъ маскироваться въ святыхъ, и ихъ роли въ процессіяхъ исполняли куклы и маріонетки (*), и только впослѣдствіи, при ослабленіи первоначальнаго пуризма, постепенно сплотились тѣ разнохарактерныя толпы пестрыхъ масокъ, которыя фигурировали при каждомъ народномъ торжествѣ По мнѣнію Маньена (**) уже въ V и VI вѣкѣ начались процессіи въ память вшествія въ Іерусалимъ, причемъ Христа изображалъ одинъ изъ священниковъ, сидящій на ослѣ, словомъ процессіи, подобныя нашему *хожденію на осляти.*—Столь же рано, безъ сомнѣнія, возникъ обычай учреждать процессіи въ теченіи страстной недѣли, обычай, нетронуто сохранившійся во многихъ мѣстностяхъ Франціи и Италіи до нашего времени; изнемогая подъ бременемъ тяжелаго креста, медленно шествовалъ Спаситель, подвергаясь оскорбленіямъ и хулѣ костюмированной въ quasi - еврейскіе наряды толпы; стража въ римскихъ одѣяніяхъ, первосвященники верхомъ на богато убранныхъ лошадяхъ, Іосифъ Аримаѳейскій, словомъ вся обстановка евангельскаго разсказа, часто прихотливо измѣненная и фантастически дополненная, оживлялась и олицетворялась для народа въ этой процессіи, Но наиболѣе значенія въ отношеніи къ развитію духовной драмы имѣли обряды, совершавшіеся въ въ самой внутренности церквей. Чтеніе самого Евангелія въ страстную недѣлю распредѣлялось драматически между нѣсколькими священнно служителями; въ старыхъ изданіяхъ страстнаго обихода, по свидѣтельству Леруа (***), стихи еще раздѣляются одинъ отъ другаго значками + C. S, причемъ слова, отмѣченныя крестомъ, означали рѣчи Спасителя, отмѣт-

---

(*) Prutz. Vorlesungen über die Gesch. d. deutsch. Theaters. 1847.
(**) Dictionnaire des Mystères, p. 139.
(***) Onesime Leroy. Etudes sur les mystères. 1837 г.

ка *C*. обозначала слова, произносимыя пѣвцемъ (chantre) или чтецомъ, наконецъ *S*. рѣчи въ Синагогѣ. Газе (*) указываетъ также на сохранившійся доселѣ обычай римскихъ церквей исполнять въ утренней службѣ, въ страстную пятницу, соотвѣтствующее чтеніе изъ евангелія отъ Іоанна въ видѣ ораторіи, въ которой слова Спасителя исполняетъ теноръ, Пилата басъ, первосвященниковъ, стражи и народа хоръ, слова же самаго Евангелиста звучатъ въ видѣ речитатива. Обрядъ этотъ, издаваемый изстари повременно въ офиціальной формѣ Uffizio della settimana santa, безъ сомнѣнія весьма древній, такъ какъ въ одномъ его мѣстѣ уцѣлѣла молитва за Римскаго императора о покореніи ему всѣхъ варварскихъ народовъ. На Рождество посреди церкви ставилась модель яслей, окруженная вначалѣ рисованными изображеніями, а затѣмъ статуэтками или подвижными куклами (маріонетками), представлявшими Богородицу, пастуховъ, осла и быка; по всей вѣроятности и младенецъ изображался въ видѣ статуэтки, какъ это установилось впослѣдствіи въ польской szopk'ѣ, первообразѣ нашего вертепа. Наглядное изображеніе событій, обставившихъ Рождество, дополнялось рѣчами клириковъ, изъ за алтаря и пѣніемъ духовныхъ кантикъ.— Ночь на Свѣтлое Воскресенье ознаменовывалась различными обрядами; съ пѣніемъ и подобающими рѣчами извлекался изъ гробницы, устроенной подъ алтаремъ, крестъ, положенный туда въ великой пятокъ (**). Въ другихъ епархіяхъ Воскресеніе Христа возвѣщалось рѣчью священника, костюмированнаго ангеломъ, въ бѣломъ хитонѣ, съ золотымъ сіяньемъ надъ головой, къ двумъ женщинамъ, изображавшимъ Богородицу и Марію Іаковлю (ихъ представляли два молодыхъ священника, закутанные въ свои плащи ad similitudinem mulierum, какъ

(*) Das geistl. Schauspiel. p. 12.
(**) ibid. p. 16.

это обстоятельно указано въ церковномъ обиходѣ) (*); по словамъ Герберта (Veter. liter. Aleman.) послѣдніе входили въ храмъ, произнося вполголоса и на распѣвъ, «quis revolvet obis lapidem;» тогда діаконъ, изображающій ангела, встрѣчалъ ихъ у гроба, предполагаемаго въ одномъ изъ боковыхъ придѣловъ, вопросомъ (который онъ также пѣлъ); quem quaeritis? Женщины отвѣчаютъ «Jesum Nazarenum. Тогда діаконъ (произнося: «non est hic») прибавлялъ «ite, nuntiate,» и затѣмъ, обратившись къ хору, начиналъ гимнъ: «Surrexit Dominus de Sepulchro,» послѣ котораго слѣдовало *Тебе Бога хвалимъ*, интонируемое аббатомъ, при звонѣ всѣхъ колоколовъ. — Неограничиваясь устройствомъ подобныхъ обрядовъ въ наиболѣе важные церковные праздники, духовенство постепенно распространяло этотъ обычай и на прочіе торжественные дни; въ праздникъ трехъ царей (Epiphania) въ богослуженіе вводился разговоръ ихъ съ Богородицей, (по указанію Эберта (**) одинъ изъ самыхъ раннихъ драматизированныхъ эпизодовъ, такъ какъ чудо явленія звѣзды было первымъ, ознаменовавшимъ земную жизнь Спасителя); въ день избіенія младенцевъ слышались жалобы несчастныхъ матерей, и являлся Иродъ, издающій свое жестокое повелѣніе (этотъ эпизодъ развился впослѣдствіи до значительнаго объема въ духовныхъ маріонетныхъ піэсахъ); въ день Св. Духа въ церквахъ Италіи существовалъ обычай наглядно изображать сошествіе Святаго Духа на апостоловъ; огненные языки дѣйствительно спускались съ церковнаго купола на толпу собранныхъ и костюмированныхъ клириковъ,—это обыкновеніе существовало до второй половины 15 вѣка когда въ 1471 г. при въѣздѣ герцога Джов. Галеаццо во Флоренцію,

---

(*) Devrient. Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. I.
(**) Ueber d. Entwickelungsgesch. der franz. Tragödie. 1856 p. 18.

устроенная въ честь ему церемонія эта завершилась внезапнымъ пожаромъ церкви сгорѣвшей до тла; наконецъ въ теченіе страстной недѣли исполнялись по временамъ такъ называемыя сѣтованія Маріи (Marienklage, planctus Mariae), излагавшіяся первоначально въ видѣ діалога Маріи съ Іоанномъ.—сѣтованія, послужившія въ свою очередь основой для цѣлаго рода произведеній мистеріальнаго характера.

Въ такихъ еще неясныхъ образахъ положены уже были основы дальнѣйшему развитію духовной драмы, всѣ ея главные роды и видоизмѣненія были уже намѣчены, оставалось спаянію въ нихъ духовнаго начала съ народнымъ довершить начатое, преобразить отрывочныя сцены въ цѣльныя драматическія произведенія, и постепенно возвысить ихъ отъ служебной роли при богослуженіи до вполнѣ самостоятельнаго существованія.—Но и въ ту пору, когда драматизированные церковные обряды находились еще въ своей первобытной и несовершенной формѣ, въ Европѣ, переживавшей переходное время отъ древней цивилизаціи къ новымъ народнымъ началамъ, по временамъ появлялись драматическіе опыты, служившіе послѣднимъ слабымъ отголоскомъ вымиравшаго литературнаго стиля. Отдѣльныя, независимыя другъ отъ друга и совершенно случайныя, эти явленія не могли оказать никакого серьезнаго вліянія на органическое развитіе духовной драмы, но древность ихъ и необычайность появленія обязываетъ обозрѣвателя ея исторіи къ особому ихъ разсмотрѣнію. Раннее въ этомъ отношеніи произведеніе есть Χριστὸς πασχων, Christus patiens, трагедія, приписываемая Григорію Назіанзину (IV-го вѣка), изданная впервые въ 1549 г. Габріелемъ Гарчіа въ латинскомъ переводѣ (*). Окруженная какъ и большая часть

(*) Изъ числа новѣйшихъ изданій наиболѣе обстоятельное составлено А. Эллисеномъ въ 1-мъ выпускѣ его Analekten der mittel- und neugriechisch. Litteratur. L. 1855.

произведеній переходной эпохи, великой таинственностью и загадочностью, эта трагедія была въ продолженіе четырехъ вѣковъ со времени ея изданія предметомъ разнообразнѣйшихъ критическихъ догадокъ, предположеній, сомнѣній и отрицаній, ее приписывали то Григорію Антіохійскому, епископу VI-го вѣка, то Аполлинарію Лаодикейскому, то латинистамъ новѣйшихъ временъ; но какъ ни заманчивы догадки относительно этой первой христіанской трагедіи, вполнѣ выяснено: что она *не* предназначалась для сценическаго исполненія, что не только драматическая ситуація и отдѣльныя характеристики дѣйствующихъ лицъ, но и цѣлые стихи и выраженія заимствованы изъ различныхъ классическихъ трагедій и всего болѣе изъ Медеи и Федры Эврипида. Дѣйствія въ этой трагедіи немного; всё оно вращается вокругъ немногихъ лицъ: Богоматери, Маріи Магдалины, Евангелиста Іоанна, Іосифа, Никодима, и хора, играющаго здѣсь какъ и въ древней трагедіи Грековъ важную роль. Рѣчи ведены предпочтительно діалогомъ, но многія сцены превращаютъ, по замѣчанію Эллисена, всю піэсу въ монодраму, состоя изъ длинныхъ тирадъ одного и тогоже лица. О событіяхъ внѣ сцены извѣщаютъ вѣстники, не ограничивающіеся при томъ ролью простыхъ гонцовъ, но относящіеся съ своей точки зрѣнія къ сообщаемымъ событіямъ. Слова Спасителя приводятся рѣдко и по возможности ближе къ евангельскому тексту. Хоръ, находящій всегда слова сочувствія, соболѣзнованія и ободренія Богоматери въ ея горѣ, составляющемъ одинъ изъ важнѣйшихъ моментовъ піэсы, нерѣдко дѣлится на два полухора и исполняетъ повидимому свои партіи антифонически. Такимъ образомъ это драматизированное переложеніе на христіанскіе нравы сущности классическихъ произведеній, полныхъ жизни и неудержимыхъ людскихъ страстей, не можетъ служить образцомъ первобытной христіанской драмы, изшедшей, какъ уже было показано, исключительно изъ побужденія чисто *христіанской* пропаганды;

по всей вѣроятности, названная трагедія имѣла назначеніемъ лишь служить назидательнымъ чтеніемъ, которое могло бы замѣнить для молодаго христіанскаго общества привычное чтеніе классическихъ авторовъ Маньенъ (*), пытаясь объяснить многочисленныя аномаліи, замѣчаемыя въ трагедіи, приписываемой Назіанзину, предполагаетъ, что въ томъ составѣ, въ которомъ она дошла до насъ, она есть соединеніе трехъ последовательно написанныхъ произведеній, отстоящихъ другъ отъ друга на разстояніи цѣлыхъ вѣковъ; слѣды этого случайнаго состава, грани, гдѣ соприкасаются въ окончательномъ сводѣ отдѣльныя его части, Маньенъ находитъ возможнымъ прослѣдить и изъ числа 2600 (со включеніемъ пролога 2640) стиховъ всей трагедіи обособить тѣ изъ нихъ, которые по уровню выраженныхъ ими мыслей, степени подражанія классикамъ и по католическому правовѣрію могутъ быть отнесены къ одной изъ трехъ частей трагедіи. Дошедшій до насъ сводъ можетъ быть отнесенъ, по мнѣнію Маньена, къ VIII вѣку и составленъ какимъ нибудь византійскимъ ученымъ.— Рѣдко достигающее своей цѣли въ отношеніи къ произведеніямъ отдаленныхъ эпохъ и сомнительнаго происхожденія, предположеніе о составѣ труда изъ произведеній различныхъ писателей, имѣетъ немного вѣроятія и въ данномъ случаѣ; указанія мыслей, несвойственныхъ первобытно-чистому христіанскому убѣжденію одного изъ избранныхъ отцовъ церкви, но вложенныхъ въ уста многихъ изъ дѣйствующихъ лицъ, взрывъ безпредѣльнаго отчаянія и жалобы страстнаго материнскаго сердца, вырывающіяся краснорѣчивымъ потокомъ изъ устъ Богоматери, вмѣсто болѣе подобающаго ей согласно евангельской характеристикѣ, смиренія и грустной покорности судьбѣ,—подобныя указанія, прямо свидѣтельствуя противъ

(*) Journal des Savants, 1849, Livrais. 1-re et 5-me.

авторства Назіанзина, имѣютъ безспорное значеніе; но подражаніе древнимъ, которое ставится на равной степени доказательности, въ этомъ случаѣ далеко не свидѣтельствуетъ въ пользу того же мнѣнія: пользоваться пріемами языческихъ писателей и композиторовъ для того, чтобъ показать свѣту, что тѣже пріемы, тѣже образы, характеры и даже пѣсенныя мелодіи могутъ быть обращены на пользу церкви и превратиться въ назидательное чтеніе, въ церковную пѣснь,—этотъ пріемъ былъ весьма свойственъ христіанскимъ писателямъ первыхъ вѣковъ; извѣстно, что Ефремъ Сиринъ и Іоаннъ Златоустъ, избирая изъ числа свѣтскихъ пѣсней наиболѣе отличавшіяся жизненнымъ и даже распущеннымъ характеромъ, любили передѣлывать ихъ въ церковные гимны (*). Точно также ранняя христіанская символика пользовалась часто типами греческой и римской миѳологіи для обозначенія за ними понятій христіанскаго характера. Мы увидимъ далѣе, что изъ подражанія тому-же пріему возникъ весь циклъ драмъ Гросвиты, перелагавшей на христіанскіе нравы комедіи Теренція.— И такъ вопросъ объ авторѣ *Страждущаго Искупителя* остается доселѣ нерѣшеннымъ; по видимому возможно лишь предположеніе о позднѣйшей обработкѣ текста, но не о тройственномъ его происхожденіи.

Отзвуки классической драмы въ обновлявшейся европейской средѣ не остановились на описанномъ загадочномъ произведеніи. *Querolus*, драматизированная поэма, относимая Маньеномъ и Дю-Мерилемъ къ IV-му вѣку, но несомнѣнно не предназначавшаяся къ сценическому представленію, драмы на нарѣчіи Фризовъ, писанныя Ангильбертомъ въ вѣкъ Карла Великаго, о которыхъ впрочемъ имѣются лишь скудныя свѣдѣнія, поддерживаютъ постепенно слабѣющую связь съ старою

(*) Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. М. 1867—8. стр. 12.

римской драматургіею, прерывающуюся лишь въ X-мъ вѣкѣ на произведеніяхъ Гросвиты, которыя составляютъ уже разительный и рѣзкій контрастъ съ окружавшей ихъ новою и пережившею коренное перерожденіе народною жизнью. Появленіе ряда духовныхъ драмъ, писанныхъ въ монастырской келіи Нѣмецкою монахиней, среди неразвитой массы и почти безъ всякаго сочувствія и поддержки, удачныя подражанія классикамъ, облеченныя въ смиренную христіанскую оболочку, — подобное явленіе не могло не вызвать удивленія и особаго критическаго вниманія въ пламенныхъ ревнителяхъ древности и высокаго образовательнаго значенія германской литературы; удивленіе это не осталось даже на степени безпристрастной оцѣнки достоинствъ произведеній Гросвиты, но превратилось въ фанатическое обожаніе, въ самоотверженный культъ. Гросвиту назвали германскою Сафо, удивляясь необычайности ея появленія и рѣдкости таланта, самое имя ея послужило предметомъ многихъ любопытныхъ догадокъ и изслѣдованій (*); личность ея и происхожденіе были также различно объясняемы: одни считали ее Саксонкой по происхожденію и полагали, что она принадлежала къ семейству Фонъ—Россовъ и что по этому настоящее имя ея Елена Фонъ-Россовъ; другіе, какъ напр. Англійскій изслѣдователь Гёмфри считали ее одноличной съ Гересвитой, англійской писательницей седьмаго вѣка, случайно и можетъ быть лишь на время имѣвшей мѣстопребываніе въ Гандерсгеймѣ. Наконецъ въ 1867 году вѣнскій ученый Ашбахъ, по-

(*) Обзоръ ихъ сдѣланъ Лео Мейеромъ въ *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, Куна. 1859, 8-er Band. Простѣйшее и вѣрнѣйшее объясненіе ея имени и указаніе его правописанія сдѣлано Як. Гриммомъ на основаніи собственныхъ словъ Гросвиты. „Ego clamor validus Gandesheimensis, я могучій голосъ Гандесгеймскій. Дѣйствительно готская форма слова Гросвита будетъ означать ruhmstark, durch Stärke berühmt, славный силою.

вторяя бывшее въ ходу еще въ концѣ прошлаго столѣтія, сомнѣніе въ принадлежности Гросвитѣ приписываемыхъ ей драмъ, возвелъ цѣлую стройную гипотезу, не выдержавшую впрочемъ критическаго натиска,—гипотезу, сущность которой заключается въ слѣдующемъ (*). Не Гросвита, но извѣстный германскій гуманистъ XVI столѣтія Конрадъ Цельтесъ (*открывшій*, какъ говорилось доселѣ, ея произведенія и впервые издавшій ихъ въ свѣтъ (**), есть истинный авторъ упомянутыхъ драмъ. Занимаясь розысканіями актовъ, относящихся къ исторіи Нюренберга, онъ нашелъ въ монастырѣ Св. Эммерана въ Регенсбургѣ латинскую рукопись легендъ, драматизированныхъ нѣмецкой монахинею X вѣка,—произведеніе средней руки и по фактурѣ и по мысли. Съ помощью Рейхлина и другихъ близкихъ ему гуманистовъ, Цельтесъ передѣлалъ вполнѣ первоначальную редакцію драмъ и семь лѣтъ спустя, въ 1501 г., издалъ свою передѣлку подъ видомъ подлинныхъ произведеній Гросвиты. Вся редакціонная часть изданія и предисловія къ драмамъ отъ имени самой монахини принадлежатъ Цельтесу. Въ несомнѣнности передѣлки убѣждаетъ де и чистота и изысканность латинскаго языка, свойственная лишь порѣ возрожденія классическаго образованія, порѣ до реформаціонной, но никакъ не смутной и невѣжественной порѣ Гросвиты; основательныя свѣденія по различ-

---

(*) Roswitha und Conrad Celtes, v. Joseph Aschbach. Wien 1867 г. втор. изд. 1868.

(**) Главнѣйшія изданія произведеній Гросвиты: „Opera Hrosvite" изданіе Конрада Цельтеса въ Нюренбергѣ 1501 г. Второе изданіе сдѣлано Генрихомъ Шурцфлейшемъ въ Виттенбергѣ въ 1717 г. Комедія ея *Авраамъ* вмѣстѣ съ небольшимъ изслѣдованіемъ напечатана въ диссертаціи Густ. Фрейтага De Roswitha poetria. Wratislawia 1839. Маньенъ издалъ затѣмъ Théatre de Hrotswitha 1845. Дореръ издалъ его въ 1857 въ Аарау, Бендиксенъ 1857 въ Любекѣ; полнѣйшее изданіе Барака въ Нюренбергѣ 1858 г.

нымъ областямъ знанія, изящное стихосложеніе и частое употребленіе при этомъ греческихъ конструкцій (понятное при участіи въ передѣлкѣ Рейхлина) точно также говорятъ въ пользу высказаннаго мнѣнія. Передѣлыватели, утверждаетъ далѣе Ашбахъ, тщательно скрыли слѣды своего ученаго подлога: первоначальная рукопись, *безъ всякаго сомнѣнія* (!) была уничтожена; въ замѣнъ ея новыя произведенія были искусно переписаны въ пергаментномъ кодексѣ, который и препровожденъ обратно въ монастырскую библіотеку. Примѣчательно также, по мнѣнію Ашбаха, что въ сохранившейся переепискѣ Цельтеса съ его друзьями много рѣчи идетъ о предполагавшемся изданіи, но тѣ письма, въ которыхъ слишкомъ открыто говорилось о поддѣлкѣ, были уничтожены имъ (?); къ тому же въ корреспонденціи, хранящейся въ Вѣнской придворной библіотекѣ, многихъ писемъ за 1492 и 1493 годы, т. е. именно за время исполненія подлога, не достаетъ и даже цѣлыя страницы вырѣзаны изъ кодексовъ.

Сколь ни интересно это разоблаченіе ученаго плагіата во вкусѣ Макферсонова Оссіана, оно не въ состояніи отразить всѣхъ возникающихъ сомнѣній. Не говоря уже о вполнѣ бездоказательной ссылкѣ на недостающіе въ перепискѣ документы, долженствующіе почему—то непремѣнно заключать въ себѣ подробности о предпринятой фабрикаціи, чистота латинскаго стиха Гросвиты всего правдоподобнѣе объясняется рабскимъ подражаніемъ пріемамъ Теренція, послужившаго руководителемъ ея творчества. Нѣкоторыя стилистическія исправленія, быть можетъ, и встрѣчающіеся эллинизмы, добавлены Цельтесомъ, такъ какъ понятіе о сохраненіи неприкосновенности произведеній отдаленной эпохи въ новѣйшихъ изданіяхъ, объ оставленіи за ними всѣхъ особенностей и даже погрѣшностей слога и мыслей,—это понятіе усвоено лишь въ недавнее время ученымъ міромъ Европы, въ которомъ и теперь встрѣчаются сильныя исключенія изъ этого правила; но отъ

подобнаго просмотра и частнаго исправленія до полной передѣлки и плагіата весьма далеко!—Гипотеза Ашбаха не осталась безъ возраженій. Лучшій критическій журналъ Германіи выступилъ на защиту прославленцой писательницы Г. Вайцъ въ замѣчательной своей отповѣди Ашбаху (*) обнаружилъ въ крупныхъ чертахъ всю несостоятельность и отсутствіе строгой критики въ смѣлой съ виду гипотезѣ вѣнскаго профессора Онъ доказалъ, что научныя свѣденія, богато расточаемыя Гросвитой въ Пафнуціѣ, служатъ яснымъ отраженіемъ состоянія схоластической философіи и математики въ пору Гросвиты, но никакъ не значительнаго развитія ихъ въ періодъ гуманистовъ, какъ полагалъ Ашбахъ. Казавшіяся непреложными доказательства участія друзей Цельтеса въ подлогѣ, при вѣрномъ чтеніи приводимыхъ мѣстъ изъ переписки, оказываются совершенно противоположнаго содержанія. Наконецъ любопытно узнать, что, строя свое предположеніе, Ашбахъ даже не справился съ рукописью Гросвиты, находящеюся въ Мюнхенѣ!

О личности Гросвиты извѣстно весьма немного; изъ всего хаоса хронологическихъ данныхъ, предлагавшихся различными изслѣдователями, вѣрнѣе повидимому предположить, что она жила отъ 930 года до конца X-го столѣтія (**). Въ Гандерсгеймскомъ монастырѣ, расположенномъ въ горахъ Гарца и издавна пользовавшемся покровительствомъ знати и двора, въ періодъ отъ 959—1002 года была настоятельницею племянница императора Оттона Великаго, Герберга. Обладая рѣдкимъ въ то время образованіемъ, она съумѣла отличить въ толпѣ монахинь молодую и способную Гросвиту. Съ нею она прочла многихъ латинскихъ авторовъ, пристрастила ее къ занятіямъ набожной поэзіей и, по всей вѣроятности, первая возъимѣла мысль о замѣнѣ крайне популярнаго въ то время

(*) Göttingische Gelehrte Anz. 1867, S. 1261.

(**) См. указан. статью Лео Мейера.

въ монашескомъ кругу чтенія комедій Теренція новыми *духовными* піэсами; Герберга была первой учительницей, воспитательницей и покровительницей Гросвиты и послѣдняя обязана ей многимъ и въ своей дѣятельности и въ заслуженной много вѣковъ спустя извѣстности (*). Мотивы, руководившіе Гросвитой при созданіи ея драмъ, весьма не многосложны: по замѣчанію Гизебрехта, ея творчествомъ управляютъ лишь двѣ коренныя темы — или чудесное обращеніе язычниковъ въ христіанство или картина мученій, претерпѣваемыхъ за него, и эти двѣ темы, часто сплетаясь между собою и разработываемыя на подобіе музыкальной фуги, составляютъ главное содержаніе всѣхъ драмъ. Содержаніе ихъ взято изъ различныхъ средневѣковыхъ легендъ и апокрифовъ, часто съ сохраненіемъ даже типическихъ особенностей народнаго ихъ пересказа (отчасти этимъ можно объяснить нѣкоторыя, полныя грубаго, почти циническаго юмора, сцены, встрѣчающіяся въ драмахъ Гросвиты); подобныя, рѣзко отмѣченныя, вставки чисто народнаго характера составляютъ разительную противоположность съ преисполненными нравственнаго поученія сценами, безспорно принадлежащими самой Гросвитѣ. Часто рабски слѣдуя за перелагаемымъ текстомъ и заимствуя изъ него цѣлыя выраженія, она стремится развить и дополнить легендарный разсказъ сценами, полными христіанской убѣдительности или излагающими на пользу читателю основы здравой науки и набожной философіи; такъ напр., вся пространная первая сцена *Пафнуція* состоитъ изъ сухой докторальной лекціи *отшельника* своимъ ученикамъ о сущности схоластическихъ знаній, о *quadrivium*, о раздѣленіи музыки на небесную, человѣческую и инструментальную, о

(*) Die Anfänge der Dramat. Poesie in Deutschl., von Lud. Giesebrecht въ *Damaris*, eine Zeitschr. von L. G. 1860, Heft II.—Hrotswitha und ihre Zeit, v. Franz Löher въ Wissenschaftl Vorträge, München. 1858. Die älteste deutsche. Dichterin, von R. Köpke. 1869.

гармоніи небесныхъ сферъ и т. д. Драмы, изображающія страданія за вѣру, преисполнены чертъ, достойныхъ позднѣйшихъ moralitès, и Гросвита въ драмѣ *Sapientia* какъ-бы пользуется переноснымъ значеніемъ именъ дѣйствующихъ лицъ, чтобъ изобразить подъ видомъ ихъ олицетворенную Мудрость, Вѣру, Надежду, Милосердіе. — Произведенія Гросвиты, безъ сомнѣнія, не назначались для представленія на сценическихъ подмосткахъ, хотя Филаретъ Шаль (*) считаетъ достовѣрнымъ, что они были исполнены, но не въ сборной монастырской залѣ, а въ самой церкви, причемъ авторъ драмъ занималъ будто-бы постоянно главныя роли. При полной недоказанности этого предположенія, противъ него говоритъ также и въ высшей степени не сценическое дробленіе піэсъ на мелкія и обрывистыя сцены, постоянное измѣненіе мѣста дѣйствія, затруднительное даже и при первобытномъ неприхотливомъ состояніи ранней мистеріальной сцены. Клейнъ (**) подтверждаетъ тоже на основаніи собственныхъ словъ Гросвиты въ ея предисловіи къ драмамъ, словъ, невѣрно переводимыхъ доселѣ.

Драматическія произведенія переходной эпохи, подобныя театру Гросвиты, ничѣмъ не связанныя съ современной дѣйствительностью и съ развитіемъ народнаго вкуса и стремленій, стоятъ совершенно особо въ исторіи ранняго періода новаго европейскаго театра. Несмотря на то, что, казалось, драма получила уже подъ перомъ Гандерсгеймской монахини болѣе или менѣе опредѣленную форму, въ дѣйствительности она должна была пройти всѣ ступени медленнаго, постепеннаго и замѣчательно-послѣдовательнаго развитія отъ драматическаго церковнаго обряда и народнаго бытоваго празднест-

---

(*) Etudes sur les premiers temps du christianisme et le moyen âge. P. 1847.

(**) Geschichte d. Drama's 1866. III. Bd. 679—680.

ва, до многоактной мистеріи страстей Христовыхъ и до *Адвоката Пателена*. Никакія формы не могутъ быть ей навязаны помимо естественнаго ихъ сложенія, и эта устойчивость принадлежитъ къ типическимъ особенностямъ средневѣковаго театра.

Церковно-драматическое начало указано нами въ коренныхъ и первоначальныхъ чертахъ его; очеркъ развитія драматической стихіи въ народныхъ обрядахъ облегчитъ впослѣдствіи объясненіе ихъ взаимнодѣйствія, борьбы и окончательнаго раздвоенія.

Народные обряды, уцѣлѣвшіе отъ сѣдой старины, связанные съ поклоненіемъ стихійнымъ божествамъ и тѣмъ не менѣе сохранившіеся несмотря на внѣшнее торжество христіанства, повсюду отличались преобладаніемъ живаго драматическаго начала. Изгнаніе зимы и привѣтствіе лѣта изображалось, да и теперь изображается въ Швейцаріи и Баваріи въ лицахъ (*): лѣто представлено въ видѣ человѣка, одѣтаго въ рубашкѣ (для обозначенія теплоты лѣтней) и несущаго въ рукахъ древесный стволъ, обвѣшанный плодами, позолоченными орѣхами и разноцвѣтными лентами; человѣкъ, изображающій зиму, одѣтъ по зимнему и у него въ рукахъ веревочная плеть, которою вооруженъ также его противникъ; имъ влагается въ уста горячій споръ о владычествѣ надъ землею. Въ иныхъ мѣстахъ къ этимъ двумъ лицамъ присоединяется *дочь зимы*, которая просватана за лѣто, отклоняющее брачное предложеніе; зима изображается при этомъ ходящею по полю и сѣющею снѣгъ. Въ Голландіи споръ этотъ увеличенъ введеніемъ сторонниковъ каждаго изъ двухъ враждебныхъ временъ года; изъ числа присутствующихъ одни высказываются въ пользу лѣта, покровительствующаго любви, другіе предпочитаютъ все

(*) Uhlands Schriften zur Gesch d. Dicht. und Sage. 1866. 3. Bd. s. 19.

холодящую въ человѣкѣ зиму, и игра расширяется и, не ограничиваясь одними присяжными дѣйствующими лицами, представляетъ чисто народное празднество. Поворотъ солнца къ веснѣ праздновался въ Германіи особымъ шествіемъ, изображавшимъ стремительный поѣздъ Водана съ его дикой дружиной; цѣлый рядъ масокъ сходился тутъ: одно лице изображало всадника, другое кузнеца, вооруженнаго молотомъ, третье медвѣдя и т. д. Въ старой Англіи наступленіе весны было связано съ поѣздомъ знаменитаго Робина Гуда; его сопровождали многочисленные всадники, вооруженные луками и стрѣлами и увитые съ головы до ногъ зеленью; съ Робиномъ часто ѣхала такъ называемая майская царица съ короной на головѣ. Водружалось съ разными церемоніями майское дерево, вокругъ котораго начинались пляски, игры, стрѣльба (*). Въ Сѣверной Германіи, Швеціи и даже Лифляндіи (**) наступленіе весны праздновалось такъ называемымъ Майскимъ торжествомъ, Майскимъ поѣздомъ (Mairitt); не одни лишь олицетворенныя времена года представлялись тутъ спорящими и враждебными, но на сторонѣ каждаго изъ нихъ были цѣлыя толпы всадниковъ, въ сопровожденіи которыхъ они выѣзжали на бой; комья снѣга съ одной стороны и зеленыя вѣтви и цвѣты съ другой были оружіемъ въ борьбѣ, гдѣ верхъ одерживало лѣто. Не менѣе драматическимъ характеромъ, хотя безъ введенія начала *спора*, проникнуто итальянское чествованіе Мая, тѣ многочисленные и разнообразные Maggi или Giostre, уцѣлѣвшіе въ народной итальянской жизни (***)

(*) Mannhardt. Die Götter der deutsch. und nordischen Völker. 1860. 142—46.

(**) Die Volksfeste des Maigrafen in Norddeutschl., Reussen, Livland etc. v. Ed. Pabst. Berl. 1865; также Uhland, loco citato.

(***) Canti popolari toscani, raccolti e annot. da G. Tigri. Firenze. 1860. P. XIV—LX.

полу-пѣсенныя, полу-драматическія произведенія, которыя скрываютъ часто за легкою христіанской оболочкой коренной языческій привѣтъ веснѣ. Карнавальная пора повсемѣстно сопрождалась разнообразными играми, сценами маскированныхъ удальцевъ, переряживаньемъ; шумные и веселые масляничные обряды, поддерживаемые важнымъ, въ сценическомъ отношеніи, элементомъ костюмировки и маскированія, пріобрѣтали нерѣдко драматическое движеніе и жизнь. Изъ множества свидѣтельствъ о масляничныхъ играхъ укажемъ напр. на небольшія народныя комическія сцены, исполняемыя и понынѣ въ южномъ, итальянскомъ Тиролѣ, на торжественное сжиганіе олицетворенія масляницы (il carnevale), изображаемой вязанкой соломы, перемѣшанной съ дровами, наконецъ на бой двухъ враждебныхъ ратей, такъ называемыхъ *Ciusi gobbi*, изъ которыхъ одна является вся въ пестрыхъ арлекинскихъ одеждахъ, увѣшанныхъ колокольчиками и гремушками, другая въ бѣлыхъ рубахахъ и съ облигатнымъ горбомъ у каждаго. Одна партія окружаетъ сжатымъ кругомъ большой костеръ, разложенный на главной сельской площади, гдѣ варятся традиціонныя масляничныя лепешки, въ то время какъ противная рать стремится оттѣснить враговъ и овладѣть огнемъ. У каждаго войска есть свой король, отличающійся особой короной и множествомъ гремушекъ на платьѣ (*); борьба нерѣдко происходитъ въ широкихъ размѣрахъ вокругъ костра, всего яснѣе указывающаго на связь этого страннаго обычая съ языческимъ чествованіемъ весенняго поворота солнца.—Отголосокъ январскихъ календъ древняго міра жилъ многіе вѣка подъ видомъ рождественскихъ пѣсенъ или *Ноелей*, по большей части изложенныхъ въ діалогической формѣ и сопровождавшихся символическими обрядами ноше-

(*) Märchen und Sagen aus Wälschtirol, ges. v. Schneller. 1867. S. 232—235.

нія звѣзды, переряживаніемъ. Христіанскіе обряды служили до позднѣйшаго времени часто предлогомъ пріурочить къ нимъ прежнія бытовыя празднества. Во многихъ мѣстностяхъ католическаго запада, духовенство, повинуясь вѣковой рутинѣ, допускало смѣшеніе христіанскихъ церковныхъ церемоній съ языческими. Такъ напр., еще въ 1812 г., по свидѣтельству, Леруа (*), въ одной Фландрской деревнѣ служилъ обѣдню священникъ, недавно назначенный на мѣсто и незнавшій еще всѣхъ новыхъ для него порядковъ; велико было его удивленіе, когда вдругъ посреди службы въ церковь влетѣла свѣтлая звѣздочка, а за нею толпами вбѣжали пастухи, которые принесли ему въ даръ сыру, яицъ и т. д. Разгнѣванный священникъ жаловался на такое безчинство, но высшія духовныя власти пояснили ему, что этотъ старый обычай всегда щадился доселѣ. — Завиваніе вѣнковъ и загадываніе объ нихъ зимою передъ началомъ года (einen Kranz *ersingen*), повсемѣстно распространенное нѣкогда въ Германіи, было связано съ хороводнымъ пѣніемъ, плясками, состязаніемъ загадками. Подобное состязаніе двухъ или нѣсколькихъ поющихъ личностей, состязаніе мудростью, объясненіе въ любви, споръ о владычествѣ и силѣ, нисходящій изъ богатырскаго періода народнаго эпоса, разговорныя сцены въ родѣ любимой сцены древне французскихъ жонглеровъ *Le petit Plet*, заключающей въ себѣ разговоръ старца съ юношей о превратностяхъ человѣческой жизни и опасностяхъ, окружающихъ ее; наконецъ сцены комическаго характера, въ которыхъ часто вводились костюмы различныхъ звѣрей,—обычай, повсемѣстно распространенный еще въ началѣ среднихъ вѣковъ, строго порицаемый Оксеррскимъ соборомъ и тѣмъ не менѣе сохранившійся даже въ Германскихъ монастыряхъ X-го и XI вѣка (**),

---

(*) Etudes sur les myst. p. 150.

(**) Gesch. d. Deutsch. Litter. v. Wackernagel, S. 73.

подобныя проявленія драматическаго начала въ народныхъ пѣсняхъ и обрядахъ представляли готовый сырой матеріалъ для сценической обработки. Чѣмъ шире и торжественнѣе былъ обрядъ, тѣмъ разнообразнѣе обставившія его драматическія частности, и тризна, — возвышенное отданіе почести усопшему, превращалась въ пиръ, въ которомъ пѣсни и сцены переряживанья на перекресткахъ, пляски и игры гистріоновъ и скомороховъ смѣняли одни другихъ. Дѣятелями всѣхъ главнѣйшихъ обрядовъ были безчисленные и разнообразные типы гульливыхъ пѣвцовъ и музыкантовъ, на раннее возникновеніе профессіи которыхъ указываютъ лѣтописи, духовныя и мірскія свидѣтельства; scurrae, mimi, hisrtiones, joculatores называютъ ихъ латинскіе памятники; spilman и даже spilwip,— указаніе на скоморошество женщинъ (*),—звучитъ ихъ германское имя, прямо указывая и на музыкальную сторону ихъ искусства, на тѣ бойкіе аккорды арфы и ротты, которыми они дополняли свое живое пѣніе и забавные разговоры и настроивали на веселый ладъ всѣхъ слушающихъ. Въ мірѣ романскомъ жонглеры своей игрой на инструментахъ и потѣшными промежуточными сценами вторили пѣнію трубадуровъ и были ихъ неразлучными спутниками. Однимъ изъ любимѣйшихъ видовъ представленій скомороховъ на Западѣ, какъ и въ древней Россіи, были маріонетки; на небольшомъ столѣ, который они носили съ собой, помѣщались двѣ грубо сдѣланныя куклы, которыя представляли то сражающихся воиновъ, то горячихъ спорщиковъ, и были приводимы въ движеніе нитями, крестообразно протянутыми къ двумъ человѣкамъ, стоявшимъ одинъ напротивъ другаго и ведшимъ за куколъ оживленныя и часто циническія рѣчи. Изображеніе подобнаго маріонетнаго стола сохранилось въ нѣмецкой рукописи XII

(*) Wackernagel, Geschichte d. d. Litter. S. 97.

вѣка, названное тамъ *ludus monstrorum* (*). Первоначально подвижныя куклы часто изображали домовыхъ духовъ, геніевъ домашняго очага: первыя маріонетки Нѣмцевъ носили названіе кобольдовъ (**), доказывая какъ-бы свою связь съ первобытнымъ вѣрованіемъ народа.

Въ такомъ положеніи одно противъ другаго находились начала драмы народной и церковной въ первый періодъ ихъ развитія. Церковныя процессіи и обряды быстро и несомнѣнно раньше прочихъ сдѣлали шагъ къ усвоенію болѣе прочныхъ и стройныхъ формъ и постепенно принимаютъ характеръ цѣльныхъ произведеній. Этотъ переходъ невозможно уловить, такъ какъ естественное развитіе мистеріи изъ церковнаго обряда происходитъ незамѣтно, постоянно осложняясь, увеличивая число дѣйствующихъ лицъ, первоначально ограниченное однимъ лишь наличнымъ церковнымъ персоналомъ, расширяя кругъ изображаемыхъ священныхъ событій и дополняя сказанія Новаго Завѣта относящимися къ нимъ ветхозавѣтными пророчествами, прообразованіями, и наконецъ, въ видахъ большаго и нагляднаго поученія массы, представляя краткій обзоръ главнѣйшихъ моментовъ библейскаго и евангельскаго разсказа, начиная отъ сотворенія міра.

Драгоцѣнный и пока единственный образецъ духовной драмы въ самомъ ея зародышѣ, когда она еще тѣсно связана съ богослуженіемъ, представляетъ древнѣйшая итальянская мистерія, найденная Франческо Палермо въ Палатинской библіотекѣ (***). Отдѣлы ея или акты носятъ первобытное названіе *devozioni*, и распредѣлены въ подобающихъ мѣстахъ литургіи вслѣдъ за проповѣдью или за произносимыми священ-

(*) Weiss, Herrmann. Kostümkunde. 1864, Bd. 3. S. 857.
(**) Wackernagel. Altdeutsch, Handwörterbuch. Bas. 1861, S. 162.
(***) Ebert, Die ältesten italien. Mysterien. Jahrbuch f. roman. u. engl. Litter. Bd. V, 1. Klein, Gesch. des Dram. Bd. IV. S. 165.

никомъ литургическими словами. Когда мы видимъ въ этой мистеріи, что вслѣдъ за тѣмъ мѣстомъ въ рѣчи проповѣдника, гдѣ онъ повѣствуетъ о преданіи Христа Пилатомъ на муки, въ церкви показывается обнаженная фигура Спасителя, сопровождаемая бичующими его и насмѣхающимися воинами, и это шествіе проходитъ сквозь набожную толпу прихожанъ, — мы видимъ передъ собою въ очью живыя черты первобытной литургической драмы. Около указанныхъ главныхъ церковно—драматическихъ обрядовъ начинаютъ образовываться отдѣльныя группы новыхъ церковныхъ драмъ; изъ кантикъ и рѣчей, произносившихся изъ-за алтаря какъ-бы отъ лица Богородицы, Іосифа, пастуховъ, въ то время когда въ церкви стояли миніатюрныя ясли и куклы или писанныя изображенія названныхъ личностей,—изъ этого первобытнаго рождественскаго обряда постепенно образуется рождественская драма; неодушевленные предметы замѣняются дѣйствующими лицами въ костюмахъ, рѣчи клириковъ, скрытыхъ за алтаремъ —естественными разговорами актеровъ внѣ его, въ виду набожной толпы, наконецъ одинъ лишь моментъ поклоненія пастуховъ, изображавшійся дотолѣ, обставляется полнымъ пересказомъ повѣствованія евангельскаго, и начиная съ Благовѣщенья вводитъ всѣ аксессуарныя подробности, избіеніе младенцевъ, разговоръ Ирода съ волхвами, бѣгство въ Египетъ и т. д. Подобно этому и изъ краткой сцены ангела съ женами, ищущими Христа послѣ его Воскресенія, образуется пространнѣйшій и полнѣйшій изъ всѣхъ видовъ духовной драмы,—драма пасхальная, обнимающая собою впослѣдствіи изображеніе страстей Господнихъ, воскресенія, явленія апостоламъ. Развитію пасхаліи много содѣйствовали возникшія въ первые вѣка христіанства торжественныя процессіи въ костюмахъ, изображавшія шествіе на Голгоѳу и представлявшія, при перенесеніи ихъ въ сценическую обстановку, готовую основу для драматическаго произведенія. Въ самомъ

способѣ передачи священныхъ событій совершается постепенный переворотъ; первоначально рѣчи сказанныя составляютъ исключеніе и всѣ важнѣйшія изреченія произносятся на распѣвъ и впослѣдствіи даже поются сообразно избраннымъ церковнымъ мелодіямъ; этотъ характеръ на половину музыкальныхъ произведеній долго не оставляетъ духовныя драмы; приспособленіе церковныхъ гимновъ къ театральнымъ цѣлямъ уступаетъ мѣсто самостоятельному музыкальному творчеству, рукописи драмъ сопровождаются крюковой записью мотивовъ (удачно прочтенныхъ и описанныхъ въ послѣднее время Куссмакеромъ) (*), пока наплывъ новыхъ началъ и большее сближеніе съ народомъ не лишаетъ духовную драму ея первоначальнаго музыкально-литургическаго характера и не приравниваетъ ее къ обыденной разговорной рѣчи. Происходя изъ церковной обрядовой формулы, первообразъ драмы долженъ былъ усвоить себѣ и языкъ ея, органъ всего богослуженія, языкъ латинскій; такимъ образомъ главная цѣль драматизированія христіанскаго ученія, наглядность и удобопонятность для массы достигалась лишь внѣшнимъ способомъ; народъ видѣлъ передъ собою олицетворенныя изображенія священныхъ лицъ, но не понималъ рѣчей ихъ. Такой разладъ, могущій сильно повредить пропагандѣ, не могъ длиться долго; съ раннихъ поръ духовенство старается восполнить недостатокъ вразумительности латинскаго богослуженія и литургической драмы.

Въ церквахъ древней Англіи по праздничнымъ днямъ читались житія святыхъ, переложенныя въ французскіе стихи. Точно также въ рукописи подобнаго переложенія евангелія конца XIII столѣтія, описываемой Маньеномъ (**), наиболѣе патетическія мѣста расположены въ драматической формѣ и снабжены нотами, съ отмѣтками сбоку рукописи: Judas cantando и т. п.

(*) Les drames liturgiques du Moyen âge. Rennes 1860.
(**) Origines du théatre. P. 1838 p. 16.

Такимъ же пособіемъ популяризаціи догмата была проповѣдь на мѣстныхъ нарѣчіяхъ, часто предшествовавшая латинскимъ мистеріямъ. Архіепископъ Кантерберійскій, Стефанъ Лангтонъ, въ началѣ XIII столѣтія беретъ текстомъ проповѣди нѣсколько стиховъ французской народной пѣсни; проповѣдь въ стихахъ неизвѣстнаго автора, изданная Жюбиналемъ (*) и относящаяся къ тому-же времени, расположена драматически въ формѣ вопросовъ и отвѣтовъ и заключается въ концѣ разъясненіемъ, почему она составлена на языкѣ народа:

A la simple gent
Ai fait simplement
Un simple sarmun
. . . .
Por icels enfanz
Le fiz en roumanz
Qui ne sunt letrez
Car *miex entendrunt*
La lange dunt sunt
Dès enfance usez и т. д.

Въ латинской, чисто-схоластической мистеріи Абелярова ученика, Гиларія, Ludus de Sancti Nicolai» (XII столѣтія) послѣ латинскихъ куплетовъ проскальзываютъ народные ритурнели, и въ предисловіи: «De papa Scolastico» послѣ словъ: Pape dari non est injuria звучитъ припѣвъ:

Tort a qui ne lui dune (**)

Какъ въ церковной музыкѣ вообще, такъ и въ музыкѣ,

(*) Un sermon en vers, publ. p. Ach. Jubinal. p. 1834. tirè à 31 exemplaires.
(**) Hilarii Versus et ludi, publ. par Champollion—Figeac. 1834.

сопровождающей мистеріи, рано сказывается особая любовь къ заимствованію народнаго напѣва и къ приложенію его къ духовнымъ цѣлямъ. Подобное стремленіе къ сближенію съ народнымъ элементомъ и народнымъ говоромъ въ частности не могло долго оставаться чуждо духовной драмѣ, въ латинской рѣчи которой постепенно начинаютъ проскальзывать сначала отдѣльныя выраженія, затѣмъ цѣлыя роли отдѣльныхъ дѣйствующихъ лицъ и наконецъ обширныя, какъ бы вводныя сцены. Сближеніе съ народнымъ говоромъ обусловливалось, кромѣ достиженія вразумительности для народа, и необходимостью привлечь къ исполненію быстроразвивавшейся драмы мірянъ, чье участіе могло придать болѣе оживленія сценической ея обстановкѣ, для которой становилось недостаточно одного персонала духовенства. Такимъ образомъ совершилось нечувствительно сліяніе церковнаго и свѣтскаго элемента въ мірѣ драматической обрядности, возъимѣвшее съ вѣками важныя историческія послѣдствія. Первоначально главныя роли въ піэсахъ закрѣплялись за духовными лицами, міряне же исполняли роли второстепенныя и менѣе запечатлѣнныя религіознымъ характеромъ. Оттого въ устахъ именно этихъ второстепенныхъ личностей прежде всего встрѣчаемся съ отдѣльными тирадами на народномъ языкѣ и въ одной изъ древнѣйшихъ мистерій (XI-го вѣка), «О мудрыхъ и злыхъ дѣвахъ» (*) (Les vierge sages et les vierges folles) рѣчи дѣвъ написаны на langue d'oc. Полное-же торжество мѣстныхъ нарѣчій надъ обязательнымъ латинскимъ языкомъ мистеріи наступаетъ лишь въ значительно позднѣйшій періодъ и притомъ постепенно, переходя отъ частныхъ вставокъ до окраски всего произведенія національнымъ колоритомъ. Патріотическая гордость нѣкоторыхъ изслѣдователей старины

(*) Напеч. въ Théatre français du moyen âge, p. p. Monmerqué et Michel, p. 1—10.

иногда увлекала ихъ до построенія гипотезъ о необычайной древности мистеріи на народныхъ нарѣчіяхъ, древности, превосходящей, будтобы, даже латинскую литургическую драму. Такія предположенія естественно вели за собой догадки объ иномъ происхожденіи стараго духовнаго театра, помимо развитія его изъ обрядовъ. И этотъ скользкій вопросъ не остановилъ пламенныхъ патріотовъ. Г. Вилльмарке въ своемъ обзорѣ исторіи бретонскаго театра относитъ начало его къ первымъ вѣкамъ христіанской эры, возводитъ развитіе народной драмы въ Валлисѣ къ порѣ зарожденія кимврскаго племени и указываетъ на возникновеніе духовной драмы (последовавшее по его словамъ въ VIII или IX вѣкѣ), какъ на средство противодѣйствія усилившемуся театру свѣтскому. Отыскивая слѣды этого древнѣйшаго свѣтскаго театра въ небольшихъ стихотворныхъ отрывкахъ, выдаваемыхъ имъ за обломки утраченныхъ драмъ, авторъ находитъ уже въ половинѣ XIV вѣка цѣльное и обширное произведеніе мистеріальнаго характера (Grand Mystère de Jésus), на бретонскомъ языкѣ, служащее, по его словамъ непреложнымъ доказательствомъ существованія въ предшествовавшій періодъ самобытной бретонской драмы. Но трудами Поля Мейера (*) и Литтре (**) доказано, путемъ сличенія названной мистеріи съ знаменитымъ mystère de la passion, что бретонская драма есть ничто иное, какъ переводъ или заимствованіе съ французскаго, причемъ языкъ ея представляетъ странное смѣшеніе французскихъ оборотовъ съ бретонскими реченіями, которыя вдобавокъ прямо сформованы по образцу французскихъ словъ (disordren вмѣсто désordonnée, displec da art вмѣсто déploie ton art и т. д.); такимъ образомъ мистерія эта отнесена по всей справедливости къ концу XV и даже

(*) Revue critique d'histoire et de lit. 1866. № 14.
(**) Etudes sur les barbares et le m. âge.

къ началу XVI столѣтія. Къ этому времени относится и появленіе иныхъ бретонскихъ мистерій, которыхъ громадное число остается доселѣ неизданнымъ. Одна лишь мистерія о СвятойНоннѣ (Buhez Santez Nonn) безспорно относится къ болѣе древней эпохѣ (быть можетъ къ XIV столѣтію), хотя на половину латинскій характеръ прямо указываетъ на ея происхожденіе, отрицая всѣ гипотезы о древности самостоятельной бретонской драмы.—Подобно тому и старыя корнійскія драмы, на которыя ссылается г. Виллъмарке (Сотвореніе міра, Страсти, Воскресеніе) отнесены самимъ издателемъ ихъ, г. Норрисомъ, къ XIV столѣтію и очевидно были исполняемы въ церквахъ.

Открытая недавно въ Римѣ, въ библіотекѣ князя Киджи и изданная Барчемъ провансальская мистерія о св. Агнесѣ (*) также относится къ XIV столѣтію, стало быть къ временамъ упадка провансальской литературы. Она строго слѣдуетъ житію святой, написанному Амвросіемъ (Vita S. Agnetis); наиболѣе замѣчательною частностью мистеріи являются многія народныя пѣсни на мѣстномъ нарѣчіи, съ присовокупленіемъ напѣвовъ, по большей части заимствованныхъ изъ народной музыки.

Участіе мірянъ немогло отразиться на одномъ лишь внѣшнемъ складѣ рѣчи мистеріи, но внесло съ собою неминуемо черты чисто-народныя, идущія нерѣдко въ разрѣзъ съ характеромъ остальныхъ отдѣловъ драмы; привыкшіе къ складу своихъ пѣсенныхъ обрядовъ и импровизацій гистріоновъ свѣтскіе исполнители съ трудомъ держались умѣряющихъ свободное вдохновеніе границъ набожнаго творчества; они незамѣтно переступали ихъ и увлекали за собой духовныхъ актеровъ, еще близкихъ къ народной средѣ, до забвенія до-

(*) Sancta Agnes. Provenzalisch.-geistl. Schauspiel. Berlin. 1869.

стоинства и суровой возвышенности представленія; живое начало брало верхъ надъ стѣснительными формами, святость изображаемыхъ лицъ парализовалась прихотливо вводимыми въ духовныя піэсы характерами исключительно забавными и даже въ уста божественныхъ личностей, какъ напр. Бога-Отца въ одной французской мистеріи, влагались рѣчи болѣе чѣмъ шутливаго содержанія. (*)

Отголосокъ исконныхъ языческихъ празднествъ чувствовался не въ одной лишь ранней профанаціи духовной драмы; въ самомъ быту духовенства съумѣли удержаться и съ отличающимъ всякое двоевѣріе постоянствомъ сохраниться въ теченіи ряда вѣковъ шутовскіе ритуалы, пародировавшіе съ замѣчательнымъ оттѣнкомъ рѣзкаго юмора главнѣйшіе религіозные обряды католичества. Таково значеніе *праздника дураковъ* (Fête des Fous) со всѣми его разнообразными формулами. Мнѣнія о происхожденіи этихъ обрядовъ чрезвычайно разнорѣчивы; странность смѣшенія духовнаго элемента съ распущеннымъ цинизмомъ въ процессіяхъ и играхъ *самаго духовенства*, невольно поражая наблюдателя, вынуждала тщательно составленныя объясненія этихъ обрядовъ различными благими цѣлями, то напр. снисхожденіемъ высшихъ духовныхъ властей къ повременнымъ развлеченіямъ молодыхъ клириковъ и діаконовъ; то обычаемъ, унаслѣдованнымъ будто-бы отъ игръ дѣтей, которымъ первоначально поручались представленія въ церквахъ въ день избіенія младенцевъ; дѣти шутя избирали между собою епископа (*episcopus puerorum*) и иныхъ должностныхъ лицъ, а въ послѣдствіи обычай этотъ усвоился и взрослыми. Но несравненно естественнѣе объяснить возникновеніе названнаго обряда въ церквахъ слѣдствіемъ вліянія обычаевъ

(*) Alt, Theater und Kirche. Стр. 389.

самой народной жизни. Многія разновременныя свидѣтельства указываютъ на существованіе веселыхъ ассоціацій по городамъ и селамъ Франціи, цѣлью которыхъ было прославленіе людской глупости въ разнообразныхъ костюмированныхъ процессіяхъ, рѣчахъ и обрядахъ; таковы существовавшія въ теченіе многихъ вѣковъ въ Эвре, Турне, Дижонѣ и другихъ городахъ Конфреріи des Sclaffards, Cornards ou Chansonniers, Gaillardons etc; *Черная процессія* (procession noire) въ Эвре (*). Празднества ихъ пріурочивались къ масляницѣ, къ порѣ сбора винограда; одѣтые въ причудливые костюмы (въ Дижонѣ даже трехцвѣтные), они избирали изъ среды своей такъ называемую *Mère sotte*, въ иныхъ мѣстностяхъ и аббата или епископа дураковъ, точно также какъ это дѣлалось въ церковной сферѣ. Въ Франконіи и въ особенности въ Нюренбергѣ въ день Св. Урбана, покровителя вина, учреждалась процессія по городу, при чемъ избирался молодой человѣкъ, изображавшій Урбана, который ѣхалъ на своей лошади, покачиваясь, будто вкусивъ черезъ мѣру любимаго напитка; вся его костюмированная свита соотвѣтствовала своими дѣйствіями настроенію вождя (**). Во многихъ мѣстностяхъ Франціи и французскихъ кантонахъ Швейцаріи до нашего времени братства, чествующія особыми празднествами сборъ винограда, называются аббатствами (abbaye). Происхожденіе этихъ народныхъ обрядовъ несомнѣнно восходитъ къ ранней порѣ народной жизни и тѣсно связано съ началомъ скоморошества. Въ мірѣ церкви эти обряды были хранимы низшимъ полусвѣтскимъ персоналомъ духовенства и отразились

(*) Du Tilliot. Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des fous, qui se faisoit autrefois dans plusieures églises. — Laus. et Genève 1751. p. 45. 52 etc.

(**) Die Hof- und Volksnarren, von Fr. Nick. Stuttg. 1861. Bd. II. s. 580.

на развитіи ихъ въ цѣлый органическій ритуалъ наивнаго чествованія осла, животнаго трижды оказавшаго, по сказанію Новаго Завѣта, высокія заслуги въ наиболѣе важныя минуты жизни Христа и Богоматери; извѣстно, что оселъ игралъ уже непослѣднюю роль въ фигуральной процессіи, изображавшей шествіе въ Іерусалимъ и учрежденной въ первые вѣка христіанства. Чествованіе осла и было самою раннею формулой празднества дураковъ, около которой подъ возраставшимъ вліяніемъ народной стихіи постепенно развились разнообразные шутовскіе обряды средневѣковаго духовенства.—Празднеству не придавалось вовсе литургической формы, какъ это полагали нѣкоторые; въ избранный день (иногда день Св. Стефана, иногда одинъ изъ дней слѣдующихъ за Рождествомъ или 14 января, въ память бѣгства въ Египетъ), наступленіе праздника возвѣщалось въ церкви клириками, стоявшими между народомъ, затѣмъ 4 или 5 пѣвцовъ дѣлали тоже изъ за алтаря (въ церкви города Sens). (*) За тѣмъ празднество развивалось различными способами; то снаряжалась процессія по городу, при чемъ на ослѣ ѣхала или красивѣйшая въ околодкѣ дѣвушка, изображавшая Богородицу, или избранный изъ числа духовныхъ лицъ молодой человѣкъ, рано получающій наименованіе *аббата*, и изображавшій Христа, вступающаго въ Іерусалимъ. Послѣ процессіи осла вводили въ церковь и толпа кидалась къ нему, стремясь схватить за поводья и вѣря, что это ведетъ за собой прощеніе грѣховъ. Иногда дѣлалась только деревянная модель осла, которую катили на колесахъ, а въ Цюрихѣ сдѣлалось обязанностью мясниковъ сопровождать въ Вербное Воскресенье шествіе деревяннаго осла изъ собора въ особую церковь; для храненія его устроено было помѣщеніе въ соборѣ. (**) Въ Дижонѣ мо-

(*) Du Tilliot. Mémoires, p. 8.
(**) Die Hof- und Volksnarren. s. 412.

лодые причетники и діаконы собирались въ тотъ же день на пиръ подъ открытымъ небомъ, выбирали изъ среды себя аббата, чествовали пѣснями осла, накрытаго дорогою попоной и затѣмъ вводили его въ церковь, возглашая:

Orientis partibus
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis aptissimus.
Hé, sire âne, hé и т. д.

Послѣдняя строфа служила припѣвомъ послѣ каждого куплета пѣсни.

Это, какъ видно, лишь легкое измѣненіе простой основы набожной процессіи, сходной съ разсмотрѣнными выше обрядами домистеріальнаго періода. Въ Германіи она не получила дальнѣйшаго развитія и съ рѣдкою устойчивостью сохранилась до начала настоящаго столѣтія въ видѣ процессіи собственно. (*) Но французскій народъ, подъ вліяніемъ указанныхъ причинъ, вскорѣ обставилъ первоначальную основу совершенно чуждыми ей подробностями, и незамѣтно уклонился отъ самой цѣли празднества. Аббатъ, избиравшійся корпораціею младшихъ церковниковъ, не имѣлъ назначенія символически фигурировать въ процессіи; онъ былъ лишь старшиною на веселомъ пирѣ, гдѣ забывались стѣснительныя условія клерикальной жизни; оселъ игралъ роль не наивно чествуемаго животнаго, но представителя глупости и ограниченности, служилъ предметомъ веселыхъ насмѣшекъ и комическихъ импровизацій пирующихъ, и эта насмѣшливая сторона празднества придала ему новый типическій оттѣнокъ; собравшіеся называли себя членами братства глупцовъ, старшина

(*) Мы говоримъ объ этомъ подробнѣе въ послѣднемъ очеркѣ.

ихъ — аббатомъ дураковъ (abbé des fous), его избраніе и шествіе на ослѣ составляло обрядовой обиходъ братства. Вліяніе скоморошества отразилось съ теченіемъ времени еще сильнѣе на этихъ празднествахъ: кромѣ аббата глупцовъ избиралась такъ называемая Mère sotte или folle, личность обычная въ играхъ жонглеровъ; приняты были различные знаки и орудія, эмблематически изображавшія людскую глупость и служившія признаками братства. (См. изображенія ихъ у Du Tilliot). Словомъ духовный обрядъ постепенно вырождался иприравнивался къ обычаямъ народа, исключительно жизненнымъ и нерѣдко полнымъ двоевѣрія. Духовная драма своимъ сближеніемъ съ народнымъ говоромъ, введеніемъ свѣтскихъ исполнителей, шла съ своей стороны къ разрыву съ первобытнымъ церковнымъ ея началомъ. Строго церковная обстановка становилась слишкомъ тѣсна для нея. Алтарь, придѣлы и нефы церквей были слишкомъ незатѣйливыми сценическими подмостками; усиленіе жизненнаго начала вело къ освобожденію отъ церковной ферулы, къ выходу на просторъ, за церковную ограду. Импульсъ въ этомъ случаѣ былъ данъ самою церковью. Обличенія и проклятія, которыми главы ея громили прежде языческія театральныя представленія, цирки, народныя празднества, перенесены были на драматическія представленія въ церквахъ, которыя, уклонившись отъ первобытнаго характера, унижали въ глазахъ высшихъ духовныхъ сферъ обаяніе церковнаго начала. Уже въ началѣ XIII вѣка папа Иннокентій III въ 1210 году возставалъ въ своихъ посланіяхъ къ епископамъ противъ представленій, дающихся въ церквахъ; соборы въ Зальцбургѣ, Трирѣ, Коньякѣ и Буржѣ (во второй половинѣ XIII-го столѣтія) положительно запрещаютъ празднества, пляски и драматическіе обряды въ церквахъ; возрастающее участіе въ нихъ жонглеровъ и постепенное преобладаніе народной стихіи, очевидно бросаютъ въ мотивированіи этихъ запрещеній всего болѣе тѣни на

представленія мистеріальнаго характера. Заурядъ съ шутовскими празднествами и разными видоизмѣненіями праздника дураковъ, подвергались преслѣдованію и мистеріи. Гонимыя изъ стѣнъ церковныхъ, онѣ не тотчасъ уступили гнету; пространство внутри церковной ограды, кладбища съ ихъ памятниками, склепами и гротами послужили первымъ убѣжищемъ для тѣснимой духовно-народной драмы. Связь съ церковной обстановкой не порывалась и церковь служила для изображенія святѣйшихъ мѣстъ и событій; такъ напр. въ *англо-норманской* драмѣ, найденной въ Турѣ Люзаршемъ (*) и составляющей обломокъ большой коллективной мистеріи, дѣйствіе происходитъ внутри ограды, но рай помѣщается въ церкви, и оттуда слышится голосъ Бога-Отца, оттуда вѣроятно исходятъ и ангелы. Новый періодъ исторіи духовной драмы, начинающійся съ водворенія ея на кладбищѣ, продолжался весьма долго: запрещенія театральныхъ представленій на кладбищахъ, возникая съ самымъ началомъ ихъ, повторяются до второй половины 16-го столѣтія и какъ Утрехтскій епархіальный синодъ запрещалъ въ 1293 году ludos theatrales in ecclesiis et cimiteriis, такъ и ліонскіе Statuts synodaux 1566 и 1567 годовъ запрещаютъ фарсы, трагедіи и т. д. въ церквахъ и на кладбищахъ (**). Тѣснимая отовсюду, духовная драма выходитъ наконецъ за церковную ограду, сбрасываетъ съ себя путы условныхъ клерикальныхъ требованій и идетъ на встрѣчу запросамъ народной жизни; перекрестокъ, площадь, свободное мѣсто подъ открытымъ небомъ, наскоро сколоченная сцена замѣняютъ собою алтарь, нефы, паперть и разнообразные аксессуары кладбища. Драма дожила до своего освобожденія.

(*) Adam, drame anglo-normand. du XII s. Tours 1854 г.

(**) Du Tilliot. Memoires p. serv. à l'hist. de la fête des Fous. p. 36.

Мистерія была первоначальнымъ видомъ духовной драмы и послужила общимъ нарицательнымъ именемъ для многоразличныхъ видовъ ея. Въ латинскихъ спискахъ она носитъ названіе ludus, въ Италіи — rappresentazione, mistero, festa, storia, въ Германіи Spiel, Geschichte, во Франціи Jeu, Mystère и т. д. Самое названіе мистеріи, происходя отъ латинскаго ministerium — обрядъ (*), этимъ самымъ указываетъ на раннюю связь ея съ церковнымъ обрядомъ. Рождественскія мистеріи, имѣющія прототипомъ вертепный обрядъ, и пасхальныя, происшедшія изъ извѣстнаго уже ритуальнаго діалога, образовали первыя и основныя группы, вокругъ которыхъ происходило развитіе новыхъ. Къ изображенію событій, сопровождавшихъ Рождество Спасителя или его Воскресеніе, присоединялись всѣ имѣющія къ нему отношеніе событія Ветхаго Завѣта, восходя даже къ сотворенію міра, и весь рядъ эпизодическихъ сценъ принималъ образъ оригинальнаго цѣлаго, носящаго въ Англіи удачное названіе *коллективныхъ мистерій.* Бо́льшій размѣръ захватываемаго драмой періода священной исторіи обусловливалъ и большее число исполнителей и значительную продолжительность представленій: коллективныя мистеріи, исполнявшіяся въ Англіи въ страстную недѣлю, разсрочены были на три дня, начиная съ великаго четверга; одна коллективная мистерія, найденная въ Іоркѣ, вмѣщала въ себѣ болѣе тридцати отдѣльныхъ піесъ, а D'Outreman, историкъ Валансьена, говоритъ о мистеріи страстей въ 25 дняхъ. Нерѣдко растянутость піэсы принуждала на время прервать представленіе; такъ въ одной деревнѣ кантона Унтервальденъ начали исполненіе мистеріи страстей съ семи часовъ утра; въ пять пополудни еще много оставалось до конца, и актеры по неволѣ должны были на время обратиться къ своимъ обычнымъ занятіямъ; одинъ изъ

(*) Wackernagel. Gesch. der d. Litteratur. S. 300.

нихъ, выйдя на сцену, просилъ зрителей подождать, потому что всѣ двѣнадцать апостоловъ ушли доить коровъ (*). Чествованіе святыхъ, принимающее постепенно общирные размѣры въ католическомъ мірѣ, отразилось въ дальнѣйшемъ рассвитіи духовной драмы образованіемъ особаго вида мистерій, посвященныхъ прославленію жизни, дѣяній и чудесъ святыхъ, наиболѣе популярныхъ въ народѣ; мистеріи чудесъ или *миракли* (Miracle-plays) служили нерѣдко даже главнѣйшимъ и преобладающимъ типомъ драмы вообще; долгое время подъ словомъ *Miracle-play* англійскій народъ разумѣлъ всю совокупность духовно-драматическихъ произведеній. Старѣйшая мистерія Англіи, «ludus de Sancta Catarina» начала XII столѣтія (**) относится также къ этому разряду. Развитіе мираклей доходитъ до апогея въ XV столѣтіи, когда появляется во Франціи гигантское собраніе мираклей «Дѣянія Апостольскія», состоящее изъ девяти книгъ или 4 дней. Черпая свое содержаніе изъ духовныхъ легендъ и житій святыхъ, миракли воспринимали всю мѣру апокрифическаго, двоевѣрнаго начала, которымъ проникнуты были ихъ источники. Наравнѣ съ набожными легендами католическаго запада и житіями святыхъ они представляютъ собою богатый матеріалъ для сравнительнаго изученія повѣрій и апокрифическихъ сказаній. Въ одномъ фрагментѣ пасхальной французской мистеріи (издан. Жюбиналемъ 1834) цѣлое явленіе образуетъ собою драматизированная легенда о сотникѣ Лонгинѣ, изображаемомъ несчастнымъ слѣпцомъ, котораго берутъ съ собой воины, идущіе убѣдиться въ кончинѣ Христа; онъ прозрѣваетъ отъ крови, брызгнувшей изъ нанесенной имъ раны. — Въ миракле

(*) Patrie, Journal suisse, 17 Avril 1866. Le théatre en Suisse au moyen âge.

(**) Malone. Historical account of the rise and progress of the Engl. stage. Basel. 1800 p. 4.

Св. Николая, написанномъ Жаномъ Боделемъ, введена легенда о статуѣ святаго, которой одинъ Еврей поручаетъ свои сокровища; въ его отсутствіи вошли воры, но къ нимъ является чудотворецъ и заставляетъ отдать украденное. Эта легенда. занесенная въ житіе святаго, составленное Меѳодіемъ Константинопольскимъ, помѣщена у французскаго автора въ обстановку крестовыхъ походовъ; дѣйствіе происходитъ на Востокѣ и даже въ Африкѣ, а Св. Николай своимъ появленіемъ и обращеніемъ воровъ побуждаетъ всѣхъ язычниковъ принять христіанство. Въ мистеріяхъ страстей Господнихъ встрѣчаемъ драматическое развитіе легенды о сошествіи Іисуса Христа въ адъ, находящейся въ Никодимовомъ Евангеліи. Въ мистеріи, открытой К. Барчемъ въ Эгерѣ (*), Спаситель стучится въ двери ада; сначала адскія силы сопротивляются ему, не открываютъ вратъ, но наконецъ обращаются въ бѣгство; передъ Спасителемъ рушатся двери, онъ входитъ въ царство мрака и велитъ архангелу Гавріилу связать Люцифера. Освобожденныя души радуются и прославляютъ своего Избавителя; въ числѣ ихъ славословятъ Адамъ и Ева. Всѣ они переселяются въ рай за Христомъ и Люциферъ трепещетъ отъ злобы и утѣшается лишь тѣмъ, что міръ простоитъ еще много вѣковъ и добыча ада не переведется.—На той же легендѣ основанъ одинъ изъ древнѣйшихъ англійскихъ миараклей: *The harrowing of Hlel*, изданный Голлиуэлемъ и относимый имъ ко времени Эуарда II (**). Сатана вступаетъ тутъ въ споръ съ Христомъ, утверждая, что за яблоко, которымъ онъ нѣкогда напиталъ голоднаго Адама, и онъ и все его поколѣніе принадлежитъ аду. «И яблоко и дерево, на которомъ оно выросло, было

(*) Germania, изд. Пфейферомъ, 1858, № 3. Ueber ein geistliches Schauspiel. S. 267 и pass.

(**) The harrowing of Hell, a miracle play, publish. from the original Manuscripts by James Halliwell. 1840.

создано мною, отвѣчаетъ Спаситель, и я требую моей собственности.» Когда сатана признаетъ наконецъ власть Господа и клянется мстить ему на землѣ, отвращая людей отъ блага, Христосъ подходитъ къ вратамъ ада, привратникъ (porter) въ ужасѣ бѣжитъ и заключенные одинъ за другимъ приближаются къ Христу, благодаря за избавленіе. Вслѣдъ за Адамомъ и Евой является Авраамъ и припоминаетъ пророчество, возвѣстившее, что изъ рода его выйдетъ младенецъ, который освободитъ міръ отъ гибели,

Thou art the child, thou art the man,
Who has sprung from Abraham!
Fulfil now your promise to me
Bring me to heaven up with thee! (*)

говоритъ онъ Спасителю. За Авраамомъ слѣдуютъ Давидъ Іоаннъ Креститель и Моисей.—Древнее сказаніе, связывавшее съ миѳологическимъ представленіемъ о вѣщихъ Сивиллахъ пророчества о рожденіи Спасителя, отразилось въ провансальской мистеріи о добрыхъ и злыхъ дѣвахъ, гдѣ Сивилла, призванная дать свидѣтельство о несомнѣнномъ явленіи Избавителя, отвѣчаетъ: «въ знакъ суда, земля обольется тяжкимъ потомъ, съ неба сойдетъ царь въ грядущіе вѣка, онъ возсядетъ на престолъ и будетъ судить весь міръ. Невѣрная Іудея, зачѣмъ доселѣ остаешься ты такъ безстрашна?» Въ то же время пророчествуетъ о Христѣ и Виргилій, (пророкъ язычниковъ, какъ онъ названъ въ этой мистеріи), говоря:

Ecce polo
Demissa solo
Nova progenies est.

(*) „Ты то дитя. ты тотъ человѣкъ, который произошелъ отъ Авраама; исполни-же свое обѣщаніе и вознеси меня съ собою на небо.“ Приведенный выше переводъ на новѣйшій англ. языкъ сдѣланъ издателемъ піэсы.

Миракли обнаруживаютъ повсюду свое сродство съ духовными стихами и лубочной литературой житій: общность легендарнаго источника порождаетъ въ нихъ тождество пріемовъ; они объясняются другъ другомъ и взаимно дополняются. Какъ разнообразнымъ старо-французскимъ рождественскимъ стихамъ или ноэлямъ соотвѣтствуютъ рождественскія мистеріи (сродство, обнаруженное при позднѣйшемъ печатаніи тѣхъ и другихъ совмѣстно) (*), такъ и стихамъ о чудесахъ и страданіяхъ различныхъ мучениковъ соотвѣтствуютъ миракли того—же характера или кантики, сохраненныя лубочными изданіями и часто изложенныя въ діалогизированной формѣ. Такова французская кантика о св. Евстаѳіи, гдѣ выведены императоры Траянъ и Адріанъ, мученикъ Евстаѳій, его жена, судьи, рыбаки и воины, и вся кантика носитъ на себѣ слѣды вліянія сцены. Такова французская мистерія о Маріи Магдалинѣ начала XVI столѣтія, повліявшая на стихъ того-же содержанія, уцѣлѣвшій въ лубочныхъ изданіяхъ до нашего времени (*). Исторія объ Іосифѣ Прекрасномъ отразилась послѣдовательно въ мистеріи, *moralité*, мираклѣ и духовной кантикѣ. Но не одних лишь святыхъ избирали себѣ героями миракли: извѣстна страсть средневѣковаго христіанства, придавать не только святость, но и человѣческій образъ страдальца за вѣру отвлеченнымъ понятіямъ или вещественнымъ предметамъ, имѣвшимъ какое либо отношеніе къ священнымъ событіямъ. Извѣстно напр. происхожденіе Св. Вероники, въ лицѣ которой Нерукотворенный Образъ получилъ опредѣленный характеръ христіанской мученицы; извѣстны апокрифическія житія никогда несуществовавшихъ католическихъ святыхъ Альмахія и Ксинориса; слѣдуя той же страсти, литература мираклей внесла въ свои ряды и миракль святой

(*) Nisard. Histoire des livres populaires. 1864. t. II p. 162.
(**) id. p. 208.

Остіи или причастія, Miracle de la sainte Hostie, гдѣ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ является сама Остія, выносящая цѣлый рядъ мученій отъ руки Еврея, которому она досталась. Преступленіе его открывается и онъ погибаетъ на кострѣ.

Соприкасаясь съ любимыми мотивами народной поэзіи, мистеріи давали нерѣдко мѣсто олицетворенію отвлеченныхъ началъ наряду съ оживленными человѣческими типами; честность, правда, милосердіе получаютъ рѣшительное значеніе въ кругу лицъ, дѣйствующихъ въ древнѣйшихъ мистеріяхъ. Развитіе въ произведеніяхъ народной поэзіи аллегорическаго начала рано отражается на духовной драмѣ, водворяетъ его и въ ней и скоро приводитъ къ перевѣсу его надъ прочими элементами и къ торжеству правоученія,—откуда названіе новаго вида духовно—народной драмы—*moralité;* этотъ видъ ведетъ за собою впослѣдствіи приспособленіе ея къ цѣлямъ образовательнымъ въ рукахъ опытныхъ моралистовъ, и сближаетъ ее съ дидактическими упражненіями духовныхъ школъ.

Обычай олицетворять отвлеченныя понятія, рано обнаруживается въ мистеріяхъ; въ древнѣйшихъ піэсахъ уже является олицетвореніе Церкви, Правды, Отчаянія; подобно нашему Горю-Злосчастію, злое отчаяніе доводитъ Іуду Искаріотскаго до насильственной смерти; въ драмахъ съ характеромъ историческимъ здравый смыслъ народа олицетворенъ въ видѣ особаго существа *Populaire,* отличающагося смѣлыми, рѣзкими и нѣсколько грубоватыми рѣчами; подобно этому въ мистеріи Гренгора о Лудовикѣ Святомъ являются Bonconseil, Chevalerie, l'Eglise, l'Outrage (онъ-же посланникъ Нѣмецкаго императора) и т. д. Въ сценахъ страшнаго суда, предсмертныхъ мукъ грѣшника, крестныхъ страданій Христа обыкновенно выводились Милосердіе, Вѣра, Любовь, спорящія о судьбѣ страдальцевъ и осужденныхъ съ воплощеніями зла, Гнѣвомъ, Жестокостью. Въ подобныхъ олицетвореніяхъ не слѣдуетъ впрочемъ видѣть одно стремленіе къ нрав-

ственному поученію; цѣли дидактическія дѣйствительно не были чужды и древнѣйшихъ мистерій, но перевѣсъ нравоучительнаго начала совершается лишь въ позднѣйшій періодъ; указанный-же пріемъ встрѣчается и въ народной поэзіи, а въ раннихъ пѣсняхъ трубадуровъ мы встрѣчаемъ споръ Церкви съ Синагогой. Вообще изображеніе спора о судьбѣ человѣческой составляетъ одинъ изъ любимѣйшихъ мотивовъ народной поэзіи; на немъ основаны легіоны пѣсенъ, сказокъ, легендъ и лубочныхъ картинъ, которыя разнообразно изображаютъ мотивъ «Пренія живота со смертью.» Склонность къ введенію спора аллегорическихъ существъ надолго укореняется даже въ произведеніяхъ свѣтскихъ, постепенно выдѣляющихся изъ общаго цикла драмы: въ jeu de Pierre de Broche о судьбѣ его препираются Dame Fortune и Dame Raison; въ піэсахъ Гренгора и общества беззаботныхъ (Sans Souci) пріемъ этотъ встрѣчается весьма часто. Драматическая передѣлка евангельскихъ притчъ составляетъ уже собою шагъ впередъ къ полному выдѣленію моралей, какъ отдѣльной особи. По существу своему мистеріи о блудномъ сынѣ, о Лазарѣ, о добрыхъ и злыхъ дѣвахъ суть морали, и пріемами своими и аллегорическимъ изображеніемъ страстей человѣческихъ тождественны съ ними. Но съ упроченіемъ духовнаго театра, съ усиленіемъ вліянія на него разнообразныхъ братствъ, не рѣдко вмѣщавшихъ въ себѣ въ значительной степени интеллигенцію страны, отдѣльныя моральныя вставки въ большихъ мистеріяхъ, кое-гдѣ введенныя въ нихъ аллегорическія личности, наконецъ и драматическое переложеніе притчъ уступаетъ мѣсто стройнымъ произведеніямъ, строго законченнымъ и проникнутымъ лишь характеромъ нагляднаго наставленія въ вѣрѣ. Не ограничивая кругъ воплощеній одними отвлеченными качествами, добрыми и злыми началами, морали любятъ олицетворять въ одномъ существѣ весь родъ человѣческій, подвергаемый искушеніямъ и соблазнамъ всякаго рода. Мы встрѣ-

чаемъ такой собирательный характеръ въ таинственномъ *Every man*, героѣ соименной англійской морали; осужденный на смерть, онъ проситъ помощи у Зажиточности и Дружбы, никогда не оставлявшихъ его въ счастливые годы, но находитъ поддержку лишь въ Добродѣтели, которая одна услаждаетъ его въ смертный часъ. Подобный-же мотивъ встрѣчается и въ однородныхъ произведеніяхъ иныхъ литературъ; въ швейцарской драматургіи есть набожная исторія (histoire pieuse): *Le pauvre commun*, исполненная въ Moudon, въ Вадтскомъ кантонѣ въ 1531 году. (*)—Такую-же задачу преслѣдуетъ и у насъ аллегорическая мистерія Дмитрія Ростовскаго: ***Кающійся Грѣшникъ***, содержаніе коей со словъ участницы въ ея исполненіи описано княземъ А. Шаховскимъ (**). Въ собраніи мистерій Палатинской библіотеки одна moralité имѣетъ главнымъ дѣйствующимъ лицемъ душу человѣческую (Commedia spirituale dell'*anima*). Душа является предметомъ спора Разума, Воли и Памяти съ Сатаной, сопровождаемымъ цѣлымъ полчищемъ, въ главѣ котораго Ненависть (l'Odio). Освободившись отъ натиска этихъ явныхъ враговъ, душа временно подпадаетъ искушеніямъ Чувственности; но на помощь ей спѣшатъ посланныя Богомъ *главныя* добродѣтели (Умѣренность, Опытность, Твердость, Справедливость, Милосердіе). Возникаетъ новая борьба; каждое олицетворенное свойство стремится склонить къ себѣ колеблющуюся душу. Наконецъ Правда одерживаетъ верхъ, адскія полчища спасаются бѣгствомъ, а спасенная душа возносится на небо. (***) — Произведенія подобнаго рода, проникнутыя въ сильной мѣрѣ мистицизмомъ образованныхъ церковныхъ сферъ, вполнѣ пригодны были для

(*) Leroy. Le théatre en Suisse au moyen âge. Patrie, journ. suisse 18 Avril 1866 г.

(**) Въ Репертуарѣ 1840 г. № 6.

(***) Klein, Gesch. des Drama's. Bd. IV. S. 175—177.

духовно-образовательныхъ цѣлей, оттого при укорененіи духовной драмы въ школахъ, академіяхъ и коллегіяхъ, разсадникахъ проповѣдничества и набожной пропаганды, морали занимаютъ одно изъ видныхъ мѣстъ въ школьной драматургіи; ими-же съ любовью пользуются іезуиты для своихъ исключительныхъ цѣлей, введя въ програму своихъ коллегій и драму духовную. Въ употребленіи олицетворенія для мистическихъ цѣлей средневѣковый театръ напоминаетъ своими пріемами древній міръ индійской драммы, священнаго дара Брамы людямъ,—гдѣ весьма нерѣдко вмѣшательство въ людскія дѣла коренныхъ началъ, двигающихъ міромъ. Указываемъ русскому читателю, какъ на образецъ древне-индійской moralitè, на переведенную профессоромъ Коссовичемъ драму *Торжество Свѣтлой мысли*, гдѣ выведены олицетворенія Любви и Пріязни и даже Поклоненія Вишну и т. д. Но такое внѣшнее сходство произведеній двухъ разнородныхъ сферъ, сходство, объясняемое единствомъ цѣлей, не можетъ служить поводомъ къ построенію цѣлой теоріи о заимствованіи европейскимъ западомъ идеи moralité изъ индійскаго театра при посредствѣ византійскихъ аллегорическихъ піэсъ того-же рода (доселѣ извѣстны лишь *двѣ!*) находившихся будто бы подъ прямымъ его вліяніемъ, — какъ это пытается сдѣлать Клейнъ.

Но морали не всегда служили только для символическаго изображенія непреложныхъ истинъ вѣры въ объективномъ смыслѣ; добродѣтели и недостатки человѣчества часто воплощались съ спеціальной цѣлью введеніемъ ихъ въ современную зрителю обстановку еще ярче оттѣнить темныя ея стороны, и примѣненіемъ евангельскихъ истинъ къ дѣйствительности возбудить въ ней обновленіе и исправленіе. Такова напр. moralité de l'homme juste et de l'homme mondain, гдѣ порицаются суетность свѣтской жизни: пиры, игра въ карты, волокитство, лихоимство, скупость, симонія выведены въ рядѣ сценъ, очевидно имѣющихъ отношеніе къ современности. Та-

кова moralité des blasphémateurs, написанная подъ вліяніемъ разсказа о повелѣніи Лудовика Святаго отмѣчать каленымъ желѣзомъ клеветниковъ; въ ней выведены клеветникъ, оскорбитель, отступникъ, куртизанка и наряду съ ними Война, Голодъ, Церковь, надъ которой они смѣются, и Смерть, уносящая ихъ съ собой, не смотря на позднее раскаяніе. Мы указывали уже на умышленное сопоставленіе отвлеченныхъ понятій съ живыми людьми въ историческихъ драмахъ, на воплощеніе рыцарства, народа, духовенства, добрыхъ и злыхъ совѣтниковъ короля въ видѣ вполнѣ характерныхъ образовъ. Этотъ пріемъ даетъ доступъ въ драму политической, религіозной и общественной сатирѣ, и оттого онъ въ такой мѣрѣ усвоенъ произведеніями, порожденными реформаціоннымъ движеніемъ.

Коллективныя мистеріи при всей грандіозности плана не представляютъ еще значительнаго прогресса въ развитіи духовной драмы; переходя отъ изображенія одиночнаго событія къ живописанію ряда главнѣйшихъ событій священной исторіи, они рѣдко соединяютъ ихъ внутренней связью, за то въ отдѣльныхъ, составныхъ частяхъ безпрепятственно доканчивается отдѣлка эпизодовъ, обрисовка характеровъ, развитіе сценическихъ средствъ и постановки. Піэсы эти походятъ на пространныя священно-историческія хроники, столь слабо соединенныя внутренними звеньями, что отдѣльныя ихъ части легко могутъ выдѣляться и составлять отдѣльныя самостоятельныя произведенія. Такъ изъ коллективныхъ рождественскихъ мистерій въ Англіи выдѣлились особыя піэсы, служившія развитіемъ только одной сцены первоначальной піэсы,— поклоненія пастуховъ. Это—пасторальныя мистеріи, если можно такъ выразиться,—paginae pastorum (отъ pageant—названія мистеріи вообще), какъ ихъ называли въ старину въ Англіи, оживляющія эпизодическими вставками живописную и всегда близкую народному сердцу сцену. Народъ всегда и

вездѣ сочувствовалъ ей; онъ видѣлъ тутъ своихъ собратій простолюдиновъ, призванныхъ первыми привѣтствовать великое событіе, и любилъ тѣшиться этимъ предпочтеніемъ, оказаннымъ бѣдности и простотѣ. Оттого сцены эти въ драмахъ всѣхъ народовъ составляютъ одну изъ наиболѣе живыхъ и правдивыхъ частностей и рано открываютъ доступъ свѣтскимъ народнымъ вставкамъ. Польскія маріонетныя сцены, живое и своеобразно-эффектное явленіе пастуховъ въ Украинской вертепной драмѣ,—подобная же сцена въ комедіи Дмитрія Ростовскаго, обязаны своей заботливой отдѣлкой тому—же чувству, которое съумѣло выдѣлить пастушескія піэсы изъ общаго фона англійскихъ коллективныхъ мистерій. Подобно имъ и другіе эпизоды выдѣлялись въ самостоятельныя піэсы; такъ напр. актъ мистеріи, изображающій потопъ (Processus Noe cum filiis) получаетъ видъ вполнѣ своеобразнаго произведенія (см. піэсу, напечатанную Марріотомъ (*)), гдѣ семейныя отношенія Ноя обрисованы съ тонкимъ и мѣткимъ сарказмомъ; эпизоды жертвоприношенія Авраама, Воскресенія Христа, Страшнаго суда, порывая связь съ прочими частями коллективной мистеріи, имѣли и отдѣльное существованіе. — Коллективныя мистеріи, получающія широкое развитіе въ Англіи съ начала XIV вѣка, благодаря участію въ нихъ разнообразныхъ средневѣковыхъ ассоціацій, цеховъ и артелей (въ ихъ средѣ они съумѣли сохраниться почти нетронуто до первыхъ годовъ XVII столѣтія), не чужды были духовной драматургіи Франціи и Германіи. Дальнѣйшее изложеніе укажетъ намъ на важное значеніе знаменитой, грандіозной сборной мистеріи страстей Господнихъ (Mystère de la passion), господствовавшей на поприщѣ французской драмы вплоть до возрожденія трагедіи подъ перомъ Жоделя и Гарнье, и современной основанію пер-

(*) Marriot, W. Miracle plays or Mysteries. Bas. 1838.

ваго постояннаго театра. Германія также насчитываетъ множество пространныхъ мистерій—хроникъ. Со времени учрежденія набожныхъ корпорацій, поставившихъ себѣ исключительной цѣлью изображеніе въ лицахъ священныхъ событій, они развились и въ Италіи; всюду увеличеніе средствъ и численнаго состава исполнителей отражалось на распространеніи размѣровъ мистеріи и на расширеніи ея плана. Уже въ XIII вѣкѣ встрѣчаемъ въ хроникахъ Фріуля упоминаніе о пространной піэсѣ, охватившей событія отъ страданій Христа до страшнаго суда, исполненной духовенствомъ городка Чивидале; въ тоже время въ Падуѣ разъиграна была въ честь новаго подеста́ rappresentazione о Спасителѣ нашемъ Іисусѣ Христѣ (*); подъ этимъ общимъ титуломъ, объемлющимъ всю земную жизнь Спасителя, могла скрываться лишь коллективная мистерія.

Отъ драматизированныхъ хроникъ недалекъ переходъ къ хроникамъ историческимъ, между которыми соединительнымъ звеномъ служитъ либо вмѣшательство божественной силы въ дѣла людей, либо чудесное обращеніе невѣрующихъ или язычниковъ въ христіанство, или побѣда надъ врагами креста; это постоянное присутствіе духовнаго начала служитъ какъ-бы предлогомъ для принятія новой особи въ среду чисто-духовнаго театра. Основой *историческихъ мистерій* была конечно всего менѣе подлинная, документальная исторія; легенда, сохранившаяся въ устахъ народа, порой полная миѳологическихъ чертъ, апокрифическій разсказъ, уцѣлѣвшій въ разнообразныхъ сборникахъ, житіяхъ святыхъ, собраніяхъ новеллъ или произведеніяхъ наивныхъ лѣтописцевъ средневѣковой Европы; наконецъ нерѣдко и дѣйствительная обработка или переложеніе произведеній классическихъ авторовъ, касав-

(*) Klein, Gesch. d. Dramas. IV, 153.

шихся исторіи христіанства, служили матеріаломъ при выработкѣ стиля исторической мистеріи. Переходъ отъ мистеріи собственно къ исторической хроникѣ совершается незамѣтно; ученость духовныхъ писателей или стремленіе къ самостоятельному творчеству писателей—міряиъ, трубадуровъ, поэтовъ, заставляетъ ихъ искать сюжетовъ за предѣлами исчерпанныхъ многими главнѣйшихъ моментовъ Ветхаго и Новаго Завѣта; такъ напр. авторъ французской мистеріи середины XV столѣтія (изданіе ея Жаномъ Пти помѣчено 6 Марта 1493 г., но она исполнялась въ Метцѣ въ 1437): Mystère de la vengeance de la passion de Jésus Christ (*) желая изобразить божественную кару, постигшую народъ еврейскій за муки, претерпѣнныя Спасителемъ, представляетъ въ четырехъ актахъ или дняхъ, по Іосифу Флавію и церковнымъ источникамъ, исторію взятія Іерусалима войсками Веспасіана, съ предшествовавшими частностями осады, сценами римскаго лагеря и двора императоровъ, и чертами изъ быта осажденныхъ. Вліяніе надземныхъ началъ сохраняется еще во всей силѣ; Сатана съ цѣлымъ полчищемъ подвѣдомственныхъ ему духовъ принимаетъ дѣятельное участіе въ сокрушеніи священнаго города и, тайно разжигая страсти Евреевъ, ускоряетъ ихъ гибель; въ тоже время посланнымъ отъ Бога архангеламъ Уріилу и Гавріилу нерѣдко удается спасти души людей, оставшихся вѣрными истинному Богу. Но историческія подробности, смѣшанныя съ легендарными вставками, заслоняютъ религіозный колоритъ, а многочисленныя народныя сцены придаютъ произведенію характеръ свѣтскій. Историческія личности Тиверія, Веспасіана, Гальбы и т. д. окружены толпой воиновъ, придворныхъ, гонцовъ; подлинныя дѣйствія римскихъ войскъ смѣшиваются съ чудесами или вол-

(*) Экземпляръ Женевской публичн. библіотеки.

шебствами; то развивается подземная интрига демоновъ, то по смерти праведниковъ читается письмо ихъ изъ-за гроба, гдѣ они описываютъ все, видѣнное по смерти (сначала видѣли они пророка Исаію и патріарховъ, озаренныхъ великимъ свѣтомъ, потомъ Симеона, Іоанна Крестителя и наконецъ Христа, который ввелъ ихъ въ блаженнѣйшій міръ); то для излеченія Веспасіана разсылаются гонцы за убрусомъ Спасителя, совершающимъ на сценѣ чудесное исцѣленіе, а когда разгнѣванный на скрытіе Пилатомъ этой реликвіи императоръ посылаетъ его на плаху, Сенека заступается за него. Въ походъ противъ Іудеевъ Веспасіанъ выступаетъ въ сопровожденіи герцога аѳинскаго, короля арменскаго, Діодима эфесскаго и друг; они на кораблѣ и корабельщики коротаютъ путь народной пѣснью, гдѣ постояннымъ припѣвомъ является стихъ: «et vague la gallée tant que pourra vaguer, et vague la gallée nujt et iour sans cesser.» Въ этихъ корабельщикахъ, какъ и въ воинахъ, въ простолюдинахъ и т. д. схвачены живые, вѣрные характеры прямо изъ народа; авторъ не теряетъ ни малѣйшаго случая вывести подобную личность, снабдивъ ее значительной долей комизма. Такъ при Неронѣ состоитъ особый хирургъ или *tailleur de gens*, въ умышленно-забавныхъ рѣчахъ котораго осмѣянъ жаргонъ современной врачебной практики; къ Пилату внезапно является юродивый, выражающійся загадочными латинскими тирадами, лишенными всякаго смысла; онъ производитъ предусмотрѣнный авторомъ контрастъ съ серьезными драматическими положеніями, среди которыхъ является.—Выборъ сюжета для исторической мистеріи рано переходитъ къ исторіи роднаго автору народа, и въ этомъ случаѣ еще въ большей степени преданіе выступаетъ на замѣну точныхъ фактическихъ данныхъ. Наиболѣе богата историческими піэсами этого рода средневѣковая литература Франціи; крещеніе Хлодвига, жизнь Людовика Свя-

таго и короля Тіерри, подвиги Іоанны Д'Аркъ, взятіе Кале, приключеніе Оттона, короля Испаніи, наконецъ историко-аллегорическое изображеніе судебъ Франціи (въ мистеріи *La France*), составляютъ ихъ содержаніе. Въ «Mystère come le roi Clovis se fist crestienner» Клотильда, дочь короля Бургонскаго Гондебо, выходитъ за-мужъ за Хлодвига по передачѣ черезъ вельможу Авреліана. Въ брачную ночь она убѣждаетъ его принять христіанство, но тщетно; послѣ смерти перваго сына онъ соглашается признать тайное крещеніе малолѣтняго Клодомира, а самъ обращается въ христіанство на полѣ битвы, тѣснимый Аллеманами и Саксами и исполняетъ обрядъ крещенія у Св. Реми, архіепископа Реймсскаго. Личность Клотильды съ любовью обрисована авторомъ; этотъ идеальный женскій типъ, проникнутый искренней вѣрой, которую она всѣмъ сердцемъ желала-бы передать человѣку, связавшему ея судьбу съ своею, — это воплощеніе набожнаго средневѣковаго идеала самоотверженной и любящей женщины граціозно проходитъ по всей піэсѣ, переносящей современные незатѣйливые нравы двора и рыцарства въ древнюю пору. Молитва, съ которою Клотильда обращается къ Богу, оставшись одна послѣ свиданія съ посломъ Хлодвига, и гдѣ она проситъ верховной помощи для обращенія въ истинную вѣру посланнаго ей судьбой мужа, полна неподдѣльной поэзіи. Нерѣдко драматическія ситуаціи разнообразятся вводными сценами, болѣе легкаго характера; передъ появленіемъ Клотильды, выходящей изъ церкви, на паперти собираются нѣсколько нищихъ, спекулирующихъ на шедро раздаваемую ею милостыню; между ними начинается мелочной споръ; въ это время подходитъ къ нимъ Авреліанъ, и Клотильда, одѣляя всѣхъ подаяніемъ, угадываетъ въ немъ вѣстника о важномъ для нея событіи.

Обаятельное для современниковъ явленіе Іоанны Д'Аркъ породило въ мірѣ духовной драмы мистерію *Осады Орлеана*, гдѣ не безъ намѣренія взята сюжетомъ жизнь освободитель-

ницы Франціи до начала невзгодъ, и піэса заканчивается торжественнымъ шествіемъ Іоанны въ Орлеанъ и восторженной рѣчью ея къ народу. По свидѣтельству Лакруа мистерія страдаетъ излишнею близостью къ лѣтописному повѣствованію, за которымъ слѣдуетъ и въ распредѣленіи явленій, выходовъ и т. д.; послѣдній актъ представляетъ воспроизведеніе осады Орлеана, причемъ приложенныя сценическія указанія требуютъ чудесъ постановки, возможныхъ лишь въ наше время, разрушенія моста и башенъ, оживленной битвы со всѣми ея аксессуарами и пышной церемоніи въѣзда.

Исторія Іоанны Д'Аркъ въ мистеріальной литературѣ нерѣдко отождествлялась съ любимой средневѣковой легендой о святой Женевьевѣ и отождествленіе это, вызванное близостью писателя къ описываемымъ событіямъ, имѣло вліяніе на появленіе драматическихъ произведеній, изображающихъ подъ видомъ Женевьевы Орлеанскую дѣву, память которой начинала принимать въ глазахъ народа чистый ореолъ мученичества. Таковъ миракль Женевьевы (1450 года), истинное значеніе котораго указалъ впервые Леруа (*). Маскированіе историческихъ фактовъ въ этомъ произведеніи весьма прозрачно. Походъ англійскихъ войскъ къ Парижу изображенъ подъ видомъ нашествія полчищъ Аттилы (?) и жестокости ихъ слишкомъ близко передаютъ правдивые разсказы о насильственномъ владычествѣ Англичанъ надъ беззащитной и гибнувшей Франціей; тѣмъ не менѣе набожный характеръ піэсы беретъ перевѣсъ надъ политическими намеками, и многочисленныя чудеса, совершенныя Женевьевой, занимаютъ большую половину піэсы. Жизнь Іоанны была и въ позднѣйшую эпоху предметомъ духовной трагедіи, написанной аббатомъ Фронтономъ въ

(*) Въ его „Epoques de l'histoire de France en rapport avec le théat. franç. P. 1843.„

1580 году.—Время Людовика Святаго, самымъ характеромъ своимъ пригодное для переложенія въ духовно-историческую драму, отразилось въ произведеніи Пьера Гренгора *Mystère de St. Louis*, или, въ подробномъ заглавіи: vie de msgr. saint Loys, roy de France, написанномъ Гренгоромъ по порученію братства Св. Лудовика. Братство это, избравшее своимъ патрономъ святаго короля, состояло изъ обойщиковъ и бахромщиковъ (*).—Смѣлость пріемовъ, которыми схвачены главнѣйшіе моменты тревожной жизни короля, дѣтство, проходящее въ добрыхъ дѣлахъ и молитвѣ, вопреки желанію воинственныхъ совѣтниковъ вдовствующей королевы, его плѣнъ у Сарациновъ, раздоръ съ германскимъ императоромъ, болѣзнь и тихая смерть дѣлаетъ это произведеніе однимъ изъ лучшихъ проявленій историческаго направленія въ драмѣ духовной. Къ замѣчательнымъ особенностямъ піэсы принадлежитъ введеніе ряда воплощеній въ единичномъ образѣ различныхъ элементовъ населенія: рыцарства (Chevalerie), приближенныхъ короля (Bonconseil) и простаго народа (Le populaire); послѣдній удачно заканчиваетъ піэсу восклицаніемъ, въ которомъ слышится народный приговоръ надъ королемъ: «Ha! le *bon roy*!» Преобладаніе аллегорическаго начала дало уже намъ поводъ говорить объ этой піэсѣ Гренгора.—Къ разряду историческихъ піэсъ, основанныхъ на сплошной аллегоріи, должны быть отнесены и двѣ небольшія піэсы — разговоры: *La France*, произведеніе неизвѣстнаго автора, относящееся къ царствованію Карла VIII или Лудовика XI, и посвященное восхваленію дѣяній перваго изъ названныхъ государей; и *Взятіе Кале*, аллегорическій разговоръ Француза съ Англичаниномъ, въ лицѣ которыхъ была олицетворена вѣковая борьба двухъ державъ—соперницъ изъ за первенства, силы и богатства.

(*) Pierre Gringoire, p. A. Chassang, въ Jahrb. für rom. Litt. 1861. III.

Нѣмецкая драматическая литература описываемаго періода уступаетъ французской драмѣ числомъ историческихъ произведеній, появляющихся въ Германіи несравненно позже и подъ перомъ ученыхъ авторовъ, уже въ схоластической оправѣ. Изъ наиболѣе замѣчательныхъ произведеній современныхъ описаннымъ выше, укажемъ на швейцарскую піэсу о Вильгельмѣ Теллѣ, исполненную въ кантонѣ Ури въ 1579 году.

Отъ главныхъ категорій мистеріальной драмы переходимъ къ другимъ ея родамъ, рѣзко разнящимся отъ остальныхъ своимъ характеромъ, происхожденіемъ и близостью къ народному творчеству. Это мистеріи, возникшія изъ народныхъ легендъ, повѣрій или сказокъ, отступающія отъ достовѣрнаго разсказа исторіи, дабы приблизиться къ нерѣдко апокрифическому сказанью или ходячей новеллѣ и повѣсти. Подобныя произведенія, время отъ времени появляющіяся въ различныхъ литературахъ Запада, образуютъ собою звено, соединяющее старый духовный театръ съ театромъ свѣтскимъ; лишь при существованіи этого предшествовавшаго періода мистерій съ легендарнымъ содержаніемъ, разрабатывающихъ любимыя народныя темы, стало возможно впослѣдствіи постепенное образованіе новой европейской и преимущественно англійской драмы, драмы Форда, Грина, Марло и наконецъ Шекспира. Область источниковъ этого отдѣла мистерій безконечно обширна, разнообразна и, какъ все въ мірѣ старинной народной повѣсти или легенды, представляетъ смѣшенія, заимствованія и видоизмѣненія сказаній различныхъ временъ и народовъ. Легенда о Варлаамѣ и Іосафатѣ встрѣчается тутъ съ разсказомъ о Ченерентолѣ, младшей дочери красавицѣ, загнанной въ семьѣ, легенда о папѣ-женщинѣ съ трогательною исторіей Гризельды и рыцарскимъ сказаніемъ о Робертѣ-Дьяволѣ. Въ широкихъ размѣрахъ очерчивается тутъ взаимодѣйствіе новеллы, мистеріи, пѣсни, апокрифическаго житія; взаимныя дополненія, характеристическія измѣненія подъ вліяніемъ перемѣны обстановки и

жизненныхъ условій среды, въ которой возникаетъ или водворяется мистерія, открываютъ обширное поле догадкамъ и соображеніямъ высокаго значенія. Любимые мотивы народнаго творчества, которые оно воплощаетъ въ различныхъ образахъ, тѣсно связанные между собою единствомъ кореннаго принципа, проходятъ по всѣмъ драматизированнымъ легендамъ; сознаніе тяжкаго предопредѣленія, падающаго на беззащитную массу народа, его судьбы быть угнетаемымъ, подавленнымъ, приводитъ его къ воспроизведенію евангельской притчи о Лазарѣ и, увлекая далѣе за собой, побуждаетъ его брать сторону всѣхъ гонимыхъ, терпящихъ, угнетенныхъ; такъ напр. одна изъ общихъ темъ народнаго разсказа,—судьба гонимой женщины, по замѣчанію изслѣдователя, объяснившаго сродство и органическую связь, соединяющую цѣлый циклъ народныхъ сказаній объ этомъ предметѣ (*),—развиваясь, принимаетъ различныя формы и переходитъ отъ изображенія угнетенной дѣвушки въ семьѣ (Ченерентола, Крешенціа), къ положенію замужней женщины, преслѣдуемой ревностью и подозрѣніями мужа, злобой мачихи (Гризельда, Генофева), или соединяетъ въ грустной послѣдовательности рядъ мученій, преслѣдующихъ женщину въ различныхъ видахъ ея общественнаго положенія (Св. Олива въ итальянской мистеріи того-же имени (**), страдающая въ семьѣ за противодѣйствіе сладострастнымъ намѣреніямъ отца, въ обществѣ за твердость добродѣтели, не уступающей предъ искательствомъ знатнаго сановника и могущественнаго патера, въ замужествѣ (какъ Генофева) отъ лютой ненависти къ ней свекрови). Французская мистерія о дочеряхъ венгерскаго короля (Mystère des filles du roi de Hongrie изд. Монмерке) повторяетъ тотъ-же типъ до мельчайшихъ по-

---

(*) Слич. предисловіе къ Novella della figlia del're di Dacia. Pisa 1866. p.p. XI—XII.

(**) Rappresentazione di s. Uliva. Firenze 1863.

дробностей. Обрубленныя руки у красавицы, сопротивляющейся отцу своему, не выростаютъ по благости Мадонны, какъ въ одной изъ сказокъ южнаго Тироля или въ народной мистеріи объ Оливѣ, но приплываютъ, несомыя морскою волною къ Риму, гдѣ спаслась несчастная, и залечиваются молитвами папы. Подобные коренные типы донельзя живучи въ народномъ творчествѣ и отражаются въ сказаніяхъ и народныхъ драмахъ противоположнѣйшихъ странъ. Такъ исторія Гризельды, принятая Боккачіо въ составъ Декамерона (день 10, новелла 20), драматизирована во Франціи въ видѣ «Estoire de Greseldis, la marquise de Saluces et de sa merveilleuse constance,» напечатанной въ 1548, но написанной по мнѣнію братьевъ Парфе въ 1395 году; въ Германіи Гансомъ Саксомъ, въ Англіи (Patient Grissil) Декеромъ, Четтлемъ и Хотономъ (*). Грубыя и рѣзкія черты рыцарскаго быта, выразившись въ легендѣ о Робертѣ-Дьяволѣ, воплотились и во французской мистеріи 14-го столѣтія; злодѣйству Роберта дано объясненіе въ духѣ набожной легенды; мать, не домолившись отъ небесныхъ силъ ниспосланія потомства, просила дьявола дать ей дѣтей; отъ того-то въ Робертѣ столько демоническихъ сторонъ. Окончаніе мистеріи снова проникнуто религіознымъ настроеніемъ; грозный рыцарь чувствуетъ самъ раскаяніе въ грѣхахъ и предпринимаетъ паломничество въ Римъ, гдѣ открываетъ свою душу папѣ. Циклъ эпическихъ сказаній о Карлѣ Великомъ и Роландѣ отразился въ мистеріи, изобразившей главныя черты несчастнаго Ронсевальскаго похода.—Прототипомъ драматизированныхъ позднѣйшихъ католическихъ легендъ является извѣстная нѣмецкая мистерія о папѣ Юттѣ (Іоаннѣ), основанная на преданіи о захватѣ папской власти молодою жен-

(*) Заимствуемъ сводъ видоизмѣненій этой легенды въ „France littéraire du XV s.„ Брюне.

щиной, пріобрѣвшей (благодаря широкому богословскому образованію, полученному ею подъ личиной мущины), видное мѣсто въ высшей католической іерархіи и, на краткое время, папскій престолъ, съ котораго она свержена разсвирѣпѣвшимъ народомъ. Въ мистеріи мысль о вступленіи въ Парижскій университетъ внушаетъ Юттѣ самъ дьяволъ; съ свойственною мистеріямъ быстротой дѣйствія мы видимъ ее окончившею курсъ ученія (состоящаго въ прочтеніи *одной* толстой книги), идущею въ Римъ, избранною въ кардиналы и наконецъ въ папы. Новое достоинство невольно становитъ Ютту снова лицемъ къ лицу съ демоническими силами, она принуждена произнести заклинаніе надъ сыномъ одного вельможи, одержимымъ бѣснованіемъ; съ трепетомъ произноситъ она страшную формулу заклинанія, а передъ Божіимъ судомъ идетъ уже рѣчь о немедленной карѣ за поруганіе священнаго папскаго достоинства. Кающаяся Ютта избираетъ скорую смерть съ надеждой на помилованіе, предпочитая ее загробнымъ мукамъ; ея желаніе исполняется во время процессіи въ улицахъ Рима; по одному непреложному признаку, народъ узнаетъ полъ папы и, бросившись на него, умерщвляетъ его. Архангелъ Гавріилъ избавляетъ душу грѣшницы отъ когтей дьявольскихъ и приводитъ ее раскаявшуюся къ Спасителю.

Міръ сказки и стараго романа повліялъ на мистеріальную литературу созданіемъ ряда драматическихъ изложеній исторіи о Варлаамѣ и Іосафатѣ, о Соломонѣ и т. д. Съ значительными измѣненіями противъ коренной редакціи сказанія о Варлаамѣ и Іосафатѣ пересказано оно во французской мистеріи о царѣ Авенирѣ. Послѣ вступительнаго акта, имѣющаго мало отношенія къ дѣлу, зритель переносится въ придворную обстановку Авенира, предающаго неслыханнымъ мученіямъ христіанъ и повелѣвающаго заключить единственнаго сына своего Іосафата въ высокую башню вмѣстѣ съ его учителемъ, дабы уберечь царевича отъ козней христіанъ и поддержать

въ немъ полное невѣденіе о смерти и болѣзняхъ, постигающихъ человѣчество. Напитанный уже христіанскими идеями, Іосафатъ приводитъ въ ужасъ своего наставника скептическими замѣчаніями объ языческомъ храмѣ, который виденъ ему изъ оконъ его башни, объ идолахъ—созданіяхъ рукъ человѣческихъ. Несмотря на бдительный присмотръ, царевичъ имѣетъ случай разговориться съ прохожимъ нищимъ о жизни человѣческой, о смерти, о наказаніяхъ за грѣхи и адскихъ мукахъ. Къ подготовленному такимъ образомъ юношѣ приходитъ наконецъ Варлаамъ, переодѣтый купцомъ и окончательно обращаетъ его въ истинную вѣру. Іосафатъ не поддается болѣе ни какимъ искушеніямъ; споръ первѣйшихъ мудрецовъ языческихъ съ христіанами оканчивается, къ досадѣ Авенира, побѣдою послѣднихъ; соблазнительное появленіе въ покояхъ Іосафата цѣлой толпы молодыхъ красавицъ съ дочерью сосѣдняго короля во главѣ, падающей нарочно въ обморокъ на руки Іосафата, не производитъ на него никакого впечатлѣнія; онъ укоряетъ своихъ искусительницъ и обращаетъ ихъ на истинный путь, затѣмъ удаляется отъ міра въ пещеру Варлаама, гдѣ умираетъ послѣ того, какъ самъ Авениръ, увлеченный его примѣромъ, принимаетъ христіанство.—Итальянская литература также обладаетъ мистеріею на ту же тему; текстъ этой мистеріи недавно открытъ былъ и изданъ впервые болонскимъ профессоромъ Д'Анконой (*). Старо-французскій романъ *Miles et Amis*, отголосокъ легенды, общей какъ французской такъ и нѣмецкой старинѣ и идеализирующей торжество самопожертвованія во имя дружбы, претворился въ миракль о двухъ похожихъ другъ на друга друзьяхъ Ami и Amille, подвергшись нѣкоторой переработкѣ въ строго-христіан-

(*) Отдѣльный оттискъ изъ обширнаго собранія мистерій, разсчитаннаго на 4 тома (въ томъ числѣ 1 томъ предисловія) и печатающагося во Флоренціи у Le Monnier.

скомъ духѣ и превратившись собственно въ разсказъ о чудѣ Богородицы. При помощи обоихъ витязей король французскій побѣждаетъ непріятеля у лѣса Сенклу и въ награду за храбрость даетъ Ами руку дочери одного вельможи; Амиль-же нравится королевской дочери и вступаетъ съ нею въ связь. Когда царедворецъ Hardré доноситъ объ этомъ королю, Амиль вызываетъ доносчика на поединокъ. Пользуясь своимъ сходствомъ съ другомъ, Ами заступаетъ мѣсто его на поединкѣ и умерщвляетъ противника; ему даютъ руку королевны, онъ обручается съ нею и произноситъ клятву, но за клятвопреступленіе Богъ наказываетъ его проказой; всѣ отступаются отъ него, жена изгоняетъ его изъ графства и, нищій, онъ приходитъ подъ окно Амиля. Этотъ по повелѣнію свыше убиваетъ двухъ своихъ дѣтей и кровью ихъ исцѣляетъ своего друга. Жена его внѣ себя отъ отчаянія, но посланные отъ Богородицы архангелы Гавріилъ и Михаилъ исцѣляютъ дѣтей. Чудо завершается общимъ пѣніемъ *Te Deum laudatus*.

Выйдя изъ церковной ограды, мистерія была встрѣчена народомъ съ распростертыми объятіями; свобода отъ условныхъ стѣсненій, свобода отъ тѣсной и неизмѣнной обстановки придавали ей силы и новые задатки развитія. Первымъ слѣдствіемъ пережитаго превращенія было созданіе своей самостоятельной сцены. Не можетъ быть сомнѣнія, что и драматическіе церковные обряды нуждались въ нѣкоторомъ приспособленіи алтаря къ сценическимъ цѣлямъ, хотя подробныя предположенія Эберта (*) объ устройствѣ церковной сцены (такъ напр. о помѣщеніи Іерусалима на хорахъ и о распредѣленіи различныхъ изображаемыхъ мѣстностей по различнымъ придѣламъ и т. д.) нуждаются въ доказательствахъ. Сценическія указанія въ Турской драмѣ объ Адамѣ, относящейся

(*) Die ältest. italienisch. Mysterien, v. Ebert, Jahrb. f. roman. Litter.

къ періоду выселенія мистеріи на кладбища, указываютъ на болѣе значительную степень развитія мистеріальной сцены. Но, если въ названный періодъ еще можно было прибѣгать къ помощи постороннихъ аксессуаровъ и для изображенія рая избирать стоящую о-бокъ церковь, такой порядокъ вещей не могъ продолжаться при полной эманципаціи драмы. Требовалось найти средство совмѣстить на небольшомъ пространствѣ изображенія троякаго мѣста дѣйствія передаваемыхъ событій: земли, рая и ада, имѣя въ виду необходимость нагляднаго представленія взаимныхъ отношеній силъ неба и тьмы къ земнороднымъ. Этой потребности удовлетворило трехъ-ярусное устройство мистеріальной сцены; земля, колеблющаяся между добромъ и зломъ, помѣщалась въ среднемъ ярусѣ, надъ которымъ возвышался рай, а внизу незатѣйливый механизмъ приводилъ въ движеніе двѣ громадныя челюсти, изображавшія зѣвъ ада и принимавшія внутрь себя отверженныхъ грѣшниковъ. Вся постройка возводилась надъ бревенчатымъ помостомъ, который въ первую пору по изгнаніи мистеріи изъ церкви служилъ единственною ея сценой. Каждый этажъ дѣлился двумя перегородками снова на три отдѣленія; въ нижнемъ ярусѣ, представлявшемъ жилище сатаны, собственно адъ находился въ среднемъ отдѣленіи его, сообщавшемся посредствомъ дверей съ другими. Изъ ада шли двѣ боковыя лѣстницы въ средній этажъ, изображавшій землю; устройство его было многосложнѣе другихъ по причинѣ большаго разнообразія въ представляемыхъ мѣстностяхъ и значительнаго числа вставочныхъ сценическихъ подробностей; только одна лѣстница сообщала этотъ этажъ съ верхнимъ, который возводился надъ самой глубиной сцены и отличался вообще небольшими размѣрами. Расположеніе это много способствовало оживленію дѣйствія, такъ какъ иногда случалось играть въ одно и тоже время въ нѣсколькихъ отдѣленіяхъ; сверхъ того, для поучи-

тельныхъ апоѳеозъ, нерѣдко заканчивавшихъ мистеріи, оно было крайне удобно: въ глазахъ всѣхъ грѣшная душа низвергалась въ адъ, гдѣ демоны принимали ее съ злорадствомъ, въ то время какъ праведникъ занималъ уготованное для него мѣсто въ раю между святыми и исповѣдниками Христа. Описанное устройство сцены не было общимъ для всѣхъ мѣстностей; иногда (*) не было вовсе яруснаго дѣленія, и рай и адъ располагались на одной плоскости съ землею. По бокамъ ея сцена значительно раздавалась въ ширину при незначительной глубинѣ, а адомъ иногда служила громадная бочка, въ которой имѣлъ свое пребываніе царь тьмы. Напротивъ того, при исполненіи англійскихъ коллективныхъ мистерій, не довольствовались размѣщеніемъ различныхъ мѣстныхъ подробностей на одномъ помостѣ, но, раздробляя піэсу на отдѣлы, распредѣляли ея исполненіе между нѣсколькими деревянными постройками, причемъ актеры, окончивъ одинъ актъ, переходили на другой помостъ и тамъ уже продолжали начатое дѣйствіе. При постановкѣ французской мистеріи de l'incarnation et de la nativité de notre S. Jésus Christ (**) 1474 г., рынокъ въ Руанѣ былъ заставленъ эшафотами или помостами, изъ которыхъ крайній восточный изображалъ рай, а нижній его ярусъ Назаретъ; возлѣ него помѣщались помосты, изображавшіе Іерусалимъ и Виѳлеемъ и наконецъ Римъ, замыкавшій собою все протяженіе сцены. — Отдѣльные помосты, служившіе для исполненія цѣлаго акта піэсы или самостоятельно — законченнаго, но не большаго произведенія, нерѣдко снабжались колесами, и поэтому могли быть передвигаемы съ мѣста на мѣсто, сближаться между собою и удаляться, и кромѣ того давали возможность быстро переносить исполненіе одной и той-

---

(*) См. Планъ мистеріальной сцены у Моне: Schauspiele d. M., томъ II.

(**) Fr. Parfait: Histoire du th. franç. t. II., p. 94 и слѣд.

же мистеріи въ различные пункты. При подобномъ устройствѣ дробной сцены, возникло обыкновеніе обозначать надъ отдѣльными помостами придаваемое имъ сценическое значеніе посредствомъ досокъ съ надписями. Въ названной выше рождественской мистеріи встрѣчаемъ стихъ:

Affin d'ennuy fuir nous nous tairons
Present des lieux; vous les povez congnoistre
Par *l'escritel* que dessus voyez estre.

Въ видахъ разъясненія трудно понимаемой сразу мѣстности актеръ нерѣдко, предварительно отрекомендовавъ себя публикѣ, называлъ мѣсто, гдѣ онъ будетъ дѣйствовать: такъ въ одной старой итальянской мистеріи татарскій военачальникъ говоритъ своимъ собесѣдникамъ въ объясненіе окружающей обстановки: «Sia la città titulo Tarteria» (*). Въ пространствѣ между балаганами двигался народъ; процессіи, входившія въ составъ піэсы, получали вмѣстѣ съ тѣмъ большой просторъ и эффектность (**). Сцена лишена была почти вовсе пособія декоративнаго искусства; весьма рѣдко рисованныя изображенія животныхъ разставлялись вокругъ колыбели святаго младенца — обычай, сохранившійся отъ маріонетныхъ рождественскихъ представленій въ церквахъ; въ одной честерской мистеріи животныя, собранныя Ноемъ въ его ковчегѣ, были нарисованы и въ такомъ видѣ показаны зрителямъ; подобно этому предавалось повѣшенію рисованное изображеніе Іуды Искаріотскаго (***).

Перемѣнъ, производимыхъ машинами, не было также; итальянскія рукописи мистерій прямо требуютъ сцены неподвижной, неизмѣнной (scena stabile). Исключенія изъ этого общаго

(*) D'Ancona. Rappres. di s. Uliva. F. 1863.
(**) Die englisch. Mysterien. Jahrb. für roman. Litter. 1859 s. 66.
(***) Devrient, Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst. Bd. I, S. 52.

правила очень рѣдки, и, если въ итальянской мистеріи о св. Евстаѳіи роща смѣняется гаванью, наполненною судами, и затѣмъ городомъ, (*) то эта смѣна всего вѣроятнѣе должна быть относима къ области фикціи и происходила болѣе на словахъ, чѣмъ на дѣлѣ, гдѣ несравненно труднѣйшія задачи театральной механики рѣшались первобытными способами. Такъ напр. въ драмѣ *Папа Ютта* (Papst [Frau] Jutta) конца XV столѣтія, Ютта, отправляясь изъ Англіи въ Римъ, переходитъ съ одного конца сцены на другой. Подобная наивная изобрѣтательность поражаетъ наблюдателя и въ прочихъ частностяхъ. Рождество Богородицы возвѣщается въ *Mystère de la passion* зрителямъ, а черезъ нѣсколько мгновеній, какъ значится въ піэсѣ, «sera Marie en l'age de *trois* ans.» Избѣгая необходимой нынѣ смѣны декорацій, Рютебефъ заставляетъ въ своемъ миракле (**) Теофила провести въ часовнѣ въ теченіи одной сцены *нѣсколько лѣтъ* въ раскаяніи о прежней жизни и, по окончательномъ обращеніи, вознести молитву къ Богородицѣ.—Когда въ позднѣйшій періодъ старой драмы, предшествующій Шекспиру, Филиппъ Сидней издѣвается надъ несовершенствомъ современной ему сцены, онъ даетъ тѣмъ яснѣйшее понятіе о сценическихъ средствахъ въ періодъ господства мистерій. «Наши трагедіи, говоритъ онъ, не слѣдуютъ правиламъ благоразумнаго приличія или искусной критики. На одной сторонѣ сцены вы находитесь въ Азіи, на другой въ Африкѣ, а между ними помѣщается столько мелкихъ королевствъ, что актеръ, входя на сцену, долженъ прежде всего сказать, гдѣ онъ находится, чтобъ зритель могъ понять его.—Три женщины собираютъ передъ нами цвѣты, и мы должны вѣрить, что сцена изображаетъ садъ;

(*) Klein, Gesch. des Drama's. Bd. IV. S. 175.

(**) Miracle de Théophilus par Rutebeuf, publ. p. A. Jubinal. 1838.

но приходятъ вѣсти о кораблекрушеніи, и насъ покроютъ презрѣніемъ, если мы не увѣруемъ, что передъ нами утесъ..... Обыкновенно бываетъ, что два молодыхъ существа княжескаго рода влюбляются передъ нами другъ въ друга; послѣ многихъ превратностей у молодой женщины родится сынъ, ростетъ, мужаетъ, влюбляется и самъ не прочь имѣть дѣтей,—и все это въ теченіи двухъ часовъ.» (*) — Если современныя свидѣтельства говорятъ намъ, что въ miracle de st. Denis святой уходитъ со сцены, неся въ рукахъ свою голову; что въ martyre de st. Paul голова мученика три раза соскакиваетъ съ плечь, при чемъ каждый разъ льются рѣки крови, «et à chacun yst une fontaine,» если даже любимая сицилійская мистерія *atto della pinta* рѣшается въ прологѣ даже изобразить *хаосъ*, (**) то въ разсказахъ о подобномъ совершенствѣ театральной механики скорѣе можно видѣть смѣлыя метафоры, чѣмъ отчетъ о дѣйствительномъ фактѣ.—Декораціи и кулисы являются весьма поздно на сценѣ стараго театра; появленіе ихъ въ Англіи относятъ ко времени царствованія Іакова I; всѣхъ раньше вошло въ употребленіе спускать надъ сценой полотно выкрашенное въ голубую краску, нерѣдко со звѣздами на немъ; это изображало небо, the heavens, какъ говорилъ Гейвудъ.—Тѣмъ не менѣе мелкія сценическія принадлежности (предметы бутафорскіе, какъ говорится на нашемъ испорченномъ театральномъ языкѣ) повидимому отличались разнообразіемъ и вѣрностью; сценаріумы различныхъ временъ даютъ тому немало доказательствъ; послѣ наивнаго изображенія Геѳсиманскаго сада нѣсколькими деревьями, воткнутыми въ помостъ на извѣстномъ округленномъ пространствѣ, и изображенія горы, гдѣ происходило искушеніе Христа, дву-

---

(*) Philar. Chasles. Etudes s. W. Shakspeare etc. P. 1851 p. 98.

(**) V. De-Giovanni: Delle rappresentazioni sacre in Palermo, въ Propugnatore 1868, I, 24.

мя большими бочками, оклеенными и раскрашенными сообразно съ изображаемыми предметами, (*) настаетъ время, когда на сценѣ являются: позолоченный тронъ Ирода, всѣ орудія мученія Христа и пытокъ, претерпѣнныхъ мучениками, богатые сосуды, оружіе, разнообразная мебель фантастическаго образца и т. д. — Мистеріи обнаруживаютъ въ яркихъ чертахъ страсть современной публики къ введенію аксессуаровъ въ ихъ естественномъ видѣ; долженъ-ли былъ кто-либо изъ дѣйствующихъ лицъ въѣхать на сцену верхомъ, лошадь была къ его услугамъ; Христосъ въѣзжалъ на ослѣ въ Іерусалимъ, во второмъ днѣ мистеріи страстей. Такое-же стремленіе руководило и при подробномъ заготовленіи всѣхъ орудій пытки, и по возможности точномъ изображеніи пытки и на дѣлѣ. Разумѣется, что когда во французской мистеріи Дѣяній Апостольскихъ палачь приноситъ раскаленныя желѣзныя полосы для пытки апостола Ѳомы, онъ приносилъ дѣйствительно красныя полосы, но искусно подмѣнялъ ихъ другими. Средневѣковый зритель находилъ вообще удовольствіе въ наиболѣе вѣрномъ изображеніи мельчайшихъ подробностей священнаго разсказа. Такъ, если нужно было по ходу піэсы изобразить мученія родовъ, то они происходили передъ зрителемъ за пологомъ, являлась бабка (ventrière), которая и выносила къ толпѣ новорожденнаго. (**) Точно также сотвореніе міра совершалось въ-очью въ одной изъ Тоунлейскихъ мистерій, гдѣ Богъ. Отецъ одухотворяетъ Адама и даетъ ему въ подруги Еву.— Первые костюмы въ мистеріи, еще свято хранящей свой духовный характеръ, сложились подъ исключительнымъ вліяніемъ иконописи и церковной скульптуры. Первоначально костюмами часто служили священническія ризы и иные

(*) Dewrient, Gesch. d. Schauspielkunst. Bd. I., s. 52.
(**) Въ Mystère du roi Clovis, у Монмеркс.

церковные уборы, бравшіеся на подержаніе. Въ 1384 году епископъ Уинчестерскій осуждалъ священниковъ своей епархіи, ссужавшихъ своими одеждами актеровъ мистерій; онъ ставилъ это преступленіе наравнѣ съ святотатствомъ. (*) Указанія иконописныхъ подлинниковъ отражались на одеждахъ лицъ, изображавшихъ въ-очью разсказанныя на полотнѣ чудеса и священныя событія; многія черты мистеріальныхъ костюмовъ долго хранятъ сходство съ скульптурными изображеніями святыхъ, въ особенности въ блестящихъ орнаментахъ; въ дальнѣйшемъ развитіи костюма къ первоначальному рисунку прибавляются новые оттѣнки и видоизмѣненія подъ вліяніемъ наивныхъ нравственныхъ воззрѣній народа, случайныхъ сближеній, догадокъ и нерѣдко апокрифическихъ повѣрій. Такъ наприм. въ Альсфельдской мистеріи страстей Господнихъ Христосъ является въ вратахъ ада въ *красной* одеждѣ, какъ-бы обагренный кровью, пролитою имъ за человѣчество, а на вопросъ сатаны:

So sage mer wovon ist
Denn dyn kleit von Blude rot
Als ob du syst geslagen dot?

ангелы, сопровождающіе Христа, возвѣщаютъ о страданіяхъ и смерти Его. — Въ другихъ случаяхъ Спаситель являлся въ бѣлой одеждѣ, иногда въ костюмѣ садовника. — Богъ-Отецъ изображался въ одеждѣ произвольнаго цвѣта, но, сообразно укоренившемуся въ иконописныхъ подлинникахъ типу, съ длинною сѣдою бородой. Впрочемъ роль его исполнялась преимущественно за сценой согласнымъ trio баса, тенора и со-

(*) Early english life in the Drama, by J. Skelton. Edinburgh Essays. 1856, p. 68.

прано, какъ это указано въ большомъ Mystère de la Passion, съ замѣчаніемъ, что «en *celte armonie* se doit dire toute la clause» etc. — Праведныя и грѣшныя души являлись въ англійскихъ мистеріяхъ въ образѣ существъ въ бѣлыхъ и черныхъ одеждахъ, при чемъ платья грѣшниковъ были усѣяны нашитыми на нихъ уродливыми изображеніями, сатанинскими фигурами и т. д. Освобождаемые Христомъ при сошествіи его въ адъ ветхозавѣтные грѣшники были одѣваемы лишь въ бѣлыя рубашки, что должно было означать ихъ наготу, а дѣти являлись совсѣмъ нагія.—(*) Въ англійской піэсѣ *The old and new testament* Адамъ и Ева являются на сценѣ безъ всякой одежды, строго согласно библейскому повѣствованію, и ведутъ между собою разговоръ о своей наготѣ, послѣ чего въ слѣдующей сценѣ они уже являются съ извѣстнымъ фиговымъ листкомъ. (**) — Рабле въ своемъ Пантагрюелѣ разсказываетъ, что въ интермедіи, исполненной между актами мистеріи страстей въ Сенъ-Мексанѣ (въ Пуату) «демоны были одѣты въ шкуры волковъ, барановъ и козъ, усѣянныя бараньими головами, и бычачьими рогами; отъ пояса ниспадали грубо обдѣланные ремни, увѣшанные колокольчиками и гремушками, производившими страшный шумъ; они носили въ рукахъ зажженные фитили, на которые время отъ времени бросали горстями легко воспламеняющіяся вещества. (†)» Костюмы второстепенныхъ лицъ, народа, воиновъ, первосвященниковъ, продавца мазей, которыми умащается тѣло Христа, трехъ Марій, костюмы историческихъ личностей въ позднѣйшихъ мистеріяхъ, были съ тою-же легкостью, которая нерѣдко поражаетъ наблюдателя

(*) Reidt. Das geistl. Schausp d. Mittelalters. 1868, S. 409.

(**) Malone. Historical account, p. 15.

(†) Pantagruel, livr. IV, chap. 13. указано въ Diction. d. Myst.

даже въ картинахъ величайшихъ итальянскихъ художниковъ, вплоть до XVII вѣка, прямо взяты изъ собственной жизни народа и, несмотря на этнографическія и историческія противорѣчія, прилагались къ разнообразнѣйшимъ типамъ. Въ изображеніи язычниковъ, жрецовъ ихъ, или властителей варварскихъ народовъ, прибѣгали къ отождествленію ихъ съ племенемъ, въ сношенія съ которымъ поставили Европейца крестовые походы, съ Сарацинами. Оттого-то въ большей части французскихъ мистерій язычники, принуждающіе христіанскихъ мучениковъ къ поклоненію идоламъ вѣрятъ въ Магомета (leur creanche est en Mahom). Иродъ представленъ въ англійской мистеріи *Magnus Herodus* вѣрующимъ въ Sanct Mahomet (Mahowne), а въ иныхъ англійскихъ мистеріяхъ по странному совпаденію даже Пилатъ является въ одеждѣ Сарацина, съ турецкимъ ятаганомъ за поясомъ. Костюмы аллегорическихъ существъ открывали просторъ разнообразнымъ изобрѣтеніямъ; въ упомянутой уже мистеріи atto della Pinta (прозванной такъ отъ церкви s. Maria della Pinta, гдѣ она исполнялась) Природа являлась въ одеждѣ, на которой изображены были четыре стихіи; въ минуты невзгодъ она покрыта черной дымкой съ головы до ногъ, въ радостные-же часы ее покрываетъ бѣлое платье съ золотыми кистями. Дополненіемъ къ костюму, при первоначальномъ состояніи театральной гримировки служили нерѣдко маски (въ особенности для демоновъ и, по вѣрному предположенію Эберта, для женскихъ ролей, исполнявшихся первоначально мужчинами) и парики, при чемъ на актерахъ, изображавшихъ Христа, былъ парикъ позолоченный. Во Франціи употребленіе масокъ при мистеріяхъ было воспрещено декретомъ парламента 20 мая 1536 года (*).

Представленіе начиналось раннимъ утромъ, если піэса имѣ-

(*) Fabre. Etude hist. sur les Clercs de la Bazoche 1856 p. 168.

ла обширный объемъ, вообще происходило днемъ и прекращалось при наступленіи сумерокъ; за долго до начала, одѣтые въ свои разнохарактерные костюмы, исполнители мистерій, безъ различія званія и достоинства изображаемыхъ ими характеровъ,—ангелы вмѣстѣ съ демонами, мученики за вѣру съ жестокими ихъ мучителями, Христосъ и апостолы съ Пилатомъ и первосвященниками, садились на скамьяхъ, за неимѣніемъ кулисъ, на авансценѣ главнаго помоста, въ ожиданіи начала представленія. Зрители располагались на мѣстахъ, подобныхъ трибунамъ, устраиваемымъ въ наше время при различныхъ процессіяхъ, т. е. состоявшихъ изъ ряда скамеекъ, повышающихся послѣдовательно одна надъ другой и расположенныхъ въ прямой линіи, или рѣже амфитеатромъ. Поэма Палермитанца Фоленго, XVI столѣтія, даетъ полное описаніе внѣшности стариннаго мистеріальнаго театра. Авторъ подробно описываетъ всѣ впечатлѣнія, возбужденныя въ немъ рѣдкимъ зрѣлищемъ. Представленіе шло подъ открытымъ небомъ; цвѣтущія деревья юга осѣняли своей тѣнью толпу; въ воздухѣ разлитъ былъ ароматъ померанцевъ, лимоновъ и кедровъ. Двѣ двери вели въ ограду, гдѣ полукругомъ сидѣли зрители; множество восковыхъ свѣчь освѣщало сцену; наиболѣе свѣтлая часть ея изображала рай, актеры, мужчины и женщины въ разнообразныхъ костюмахъ виднѣлись на сценѣ. Всѣ въ молчаніи ждутъ начала; занавѣсъ раздвигается въ двѣ стороны и зрителямъ представляется громадная туманная масса,—это Хаосъ; начинается актъ сотворенія міра (*). Въ Валлисѣ, по словамъ Ричарда Кэрью въ его *Survey of Cornwal*, народъ воздвигалъ передъ сценой мистеріи большія земляныя насыпи амфитеатромъ, получавшія названія круговъ

(*) Delle rappresentazioni sacre in Palermo, въ Propugnatore, 1868, I, 39-40.

(rounds) (*). Нерѣдко впрочемъ жители стояли передъ помостомъ; въ одной Нѣмецкой мистеріи герольдъ увѣщеваетъ зрителей: Nu *stehet stille* und swiget schone.—Герольдъ, вѣстникъ, le meneur du jeu или praecursor, какъ онъ называется иногда въ латинскихъ текстахъ, возвѣщалъ собравшимся о началѣ представленія, убѣждалъ ихъ соблюдать порядокъ и тишину и давалъ нѣсколько общихъ объясненій относительно послѣдующей піэсы. Этотъ обычай вызывался настоятельною необходимостью объясненій трудно понимаемаго латинскаго текста первыхъ мистерій; въ этомъ прологѣ, произносимомъ всегда на мѣстномъ нарѣчіи, духовенство для бо̀льшаго успѣха своей пропаганды, пересказывало въ простыхъ выраженіяхъ сложныя и нерѣдко проникнутыя символическимъ смысломъ рѣчи и дѣйствія священныхъ личностей драмы. И въ этомъ-то прологѣ всего ранѣе начинаютъ обнаруживаться народныя вставки и свѣтскіе, даже комическіе, обороты. Ниже увидимъ мы многочисленные примѣры этого въ старочешскихъ мистеріяхъ. При постепенномъ освобожденіи мистеріи отъ клерикальнаго вліянія и серьезный прологъ превратился въ широковѣщательное воззваніе, предсказывавшее толпѣ чудеса и подробнѣе всякой аффиши перечислявшее дѣйствующихъ лицъ и событія, въ которыхъ они будутъ участвовать. Таковы такъ называемые *Crys*, предпосылавшіеся французскимъ мистеріямъ и получившіе особое развитіе у Базошскихъ клерковъ. — Praecursor не ограничивался однимъ лишь предварительнымъ обращеніемъ къ зрителямъ; ему принадлежалъ и поучительный эпилогъ, въ которомъ онъ стремился вывести во всей наглядности практическую мораль всего изображеннаго; кромѣ того ему предоставлялось въ наиболѣе важныхъ случаяхъ обращаться къ публикѣ и среди

(*) Morley, H. English Writers. 1864, p. 748.

піэсы съ совѣтомъ обратить особое вниманіе на указываемыя мѣста; или же онъ просто приказывалъ хранить молчаніе: Silete! говорилъ онъ, Silentium habete!

Въ исполненіи мистеріи принимали участіе лица всѣхъ сословій безъ различія званія; цѣль, казавшаяся угодною Богу, привлекала къ себѣ всѣхъ, внося жизнь и одушевленіе въ народный бытъ. Еще теперь въ ультра-католическихъ мѣстностяхъ Австріи и Баваріи, гдѣ духовно-народная драма, переживя вѣка, уцѣлѣла почти въ первобытной формѣ, можно составить себѣ понятіе о всеобщемъ энтузіазмѣ, нѣкогда возбуждавшемся мистеріями, по тому лихорадочному рвенію, съ которымъ старъ и младъ конкуррируетъ въ исполненіи важнѣйшихъ ролей піэсы, и часто восьмидесятилѣтній старецъ усердно молитъ распорядителей дать ему еще разъ съиграть Варраву.

Начало средне-вѣковой ассосіаціи, цехи, артели, братства, естественно способствовали усиленію средствъ постановки мистерій и давали стройный видъ исполненію. Коллективныя мистеріи Англіи многимъ обязаны участію въ представленіи ихъ различныхъ корпорацій,—черта, въ особенности характеризующая міръ стараго духовнаго театра въ Англіи. Изслѣдованіе о Ковентрійскахъ мистеріяхъ, изданное въ первой четверти настоящаго столѣтія Шарпомъ, обнаружило всю мѣру непосредственнаго вліянія цеховъ на мистеріи; ихъ архивы полны указаній на матеріальную поддержку, оказанную ими постановкѣ, на живое движеніе, возбуждавшееся въ нихъ распредѣленіемъ ролей, устройствомъ сцены и развитіемъ дѣйствія. Сообразно малѣйшимъ упоминаніямъ объ участіи различныхъ ремеслъ въ событіяхъ, пересказанныхъ въ мистеріи, исполненіе ея поручалось тому или другому цеху. Ковчегъ Ноя былъ сочтенъ произведеніемъ плотничнаго искусства и поэтому піэса, или актъ ея, въ которомъ говорилось о ковчегѣ, исполнялся плотниками;



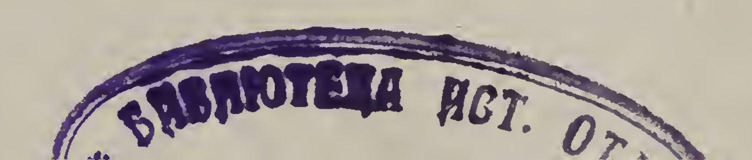
пришествіе трехъ царей разъигрывалось золотыхъ дѣлъ мастерами (отъ золотыхъ коронъ на царяхъ и отъ драгоцѣнныхъ подарковъ Спасителю); омовеніе ногъ—водовозами, свадьба въ Канѣ Галилейской виноделами (*). Иногда цехи эти соединялись при исполненіи одной и той же піэсы, иногда уступали принадлежащее имъ по праву участіе въ ней другимъ корпораціямъ. Кромѣ того, въ различныхъ городахъ приложеніе упомянутыхъ указаній къ степени участія цеховъ измѣнялось и рыбаки замѣняли плотниковъ при представленіи потопа, потому что ковчегъ носился *по водѣ*. Съ перенесеніемъ мистеріи изъ одного города въ другой нерѣдко мѣнялись и извѣстные оттѣнки ея характера, давая просторъ мелкимъ антипатіямъ и кознямъ. Такъ напр. въ одной нѣмецкой драмѣ, написанной повидимому въ Любекѣ, дьяволъ уноситъ съ собою въ адъ цѣлый десятокъ различныхъ ремесленниковъ. Когда же піэса эта была перенесена въ Висмаръ, одинъ изъ вендскихъ городовъ Ганзы, траги-комическое вверженіе въ адъ любекскихъ портныхъ, хлѣбниковъ и башмачниковъ, подало поводъ къ осмѣянію Нѣмцевъ. Дьяволы понимаютъ другъ друга только по нѣмецки, и адская добыча рекрутируется лишь между жителями ультра-нѣмецкаго Любека (**).

Если весь народъ любилъ принимать участіе въ представленіи мистерій, если онъ охотно тѣшился набожными картинами и разсказами, то въ его средѣ были люди, спеціально посвятившіе себя, въ числѣ прочихъ поэтическихъ упражненій, и служенію цѣлямъ духовнаго театра. Ранѣе всѣхъ облечены этимъ значеніемъ трубадуры и труверы старой Франціи, вліяніе которыхъ на исполненіе мистерій и на развитіе духовной драматургіи пріобрѣтало тѣмъ болѣе значенія, что, исходя изъ источника свѣтскаго, оживляясь подъ вліяніемъ

(*) Ebert. Die engl. Mysterien. S. 56—58.
(**) Mone. Schauspiele des Mittelalt. 1846. Bd. 2.

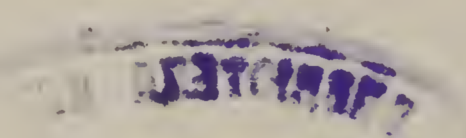


поэтическаго элемента и соприкасаясь въ циклѣ пѣсенъ трубадуровъ съ богатымъ матеріаломъ народныхъ легендъ, повѣрій, разсказовъ,—оно вносило и въ драму новыя и оживляющія начала. Въ связи съ жонглерами или менестрелями, какъ назывались эти вѣрные спутники трубадуровъ по отношенію къ мимической части ихъ ремесла, трубадуры дали особое развитіе мистеріямъ чудесъ святыхъ, такъ называемымъ миракдямъ. Потому-ли, что подобныя произведенія были наиболѣе близки къ народно-легендарному міру, столь сродному трубадурамъ, во всякомъ случаѣ особое предпочтеніе, оказанное ими миракдямъ, является весьма крупнымъ фактомъ. Древнѣйшая англійская мистерія (Ludus de sancta Catarina) написана труверомъ Готфредомъ де Сентъ-Альбанъ. Миракль (jeu) Св. Николая, отражающій въ себѣ одно изъ преданій *Золотой легенды*, написанъ аррасскимъ труверомъ Жаномъ Боделемъ; древнее сказаніе объ искушеніи мудреца, извѣдавшаго всѣ тайны знанія, демонической силой, пережившее рядъ трансфигурацій отъ греческаго разсказа Евтихія объ искушеніи Ѳеофила до Гетевскаго Фауста, является въ XIII-мъ столѣтіи въ христіанской оболочкѣ набожнаго миракля, написаннаго труверомъ Рютебефомъ. Сѣверъ и Югъ Франціи, цвѣтущая поэзія восторженныхъ пѣвцовъ Прованса и остроумная находчивость горожанъ—поэтовъ французскаго Сѣвера, соперничали и въ мірѣ драмы, какъ и въ области поэзіи вообще. Центральныя области, испытавшія наиболѣе вліянія схоластической учености, воспринявшія латинское стихосложеніе и сковывающіе свободу мысли реторическіе пріемы, хотя не могутъ считаться вполнѣ пассивными въ дѣлѣ развитія театра, (какъ то полагаетъ Вильменъ), тѣмъ не менѣе неминуемо должны были подчиняться возбуждающему примѣру окраинъ государства, который увлекъ ихъ за собой. Цвѣтущія сѣверныя общины Франціи, Аррасъ, Дуэ, Камбрэ, были разсадниками поэтическихъ произведеній труверовъ; въ одной старо-



французской пѣснѣ Богъ-отецъ нисходитъ на землю, чтобъ извѣдать въ Аррасѣ искусство поэзіи и пѣнія; (*) живое начало гражданственности, развивавшееся все сильнѣе на сѣверѣ Франціи, увлекло за собой и труверовъ; въ произведеніяхъ Адама de la Halle и Жана Боделя духовное начало смѣшивается съ свѣтскимъ, и даже уступаетъ ему; политическіе намеки вмѣшиваются въ безстрастный строй драмы, или наконецъ ѣдкая сатира, насмѣшка надъ современными нравами, прикрытая отношеніемъ къ нравамъ отдаленнѣйшей эпохи, проходитъ по всему произведенію; драма и на этомъ пути шла къ сближенію съ жизнью и полному пересозданію. Но если труверы, увлекаемые духомъ времени, съ годами уклонились отъ первоначальнаго образца мистеріи, въ сѣверосточной Франціи и сопредѣльной ей Фландріи старое преданіе свято хранили набожныя братства, распространенныя по всѣмъ болѣе значительнымъ городамъ. Издавна они брали на себя устройство религіозныхъ процессій, церемоній и драматизированныхъ обрядовъ. Такъ напр. братство de Notre Dame du Puy въ Валансіеннѣ устроивало даже въ 15-мъ столѣтіи ко дню успенія Богородицы цѣлый рядъ церемоній; наканунѣ торжества вносили икону Богоматери въ церковь и ставили ее на что-то въ родѣ театра; эта икона поднималась на слѣдующій день при пособіи машинъ на верхъ свода церковнаго, изображавшаго небо, чѣмъ ясно представлялось взятіе на небо Богородицы. Для этой церемоніи нанимали дѣтей, которые въ костюмахъ ангеловъ произносили рѣчи и т. д. (**). Не ограничиваясь подобными обрядами, братства принимали дѣятельное участіе въ исполненіи мистерій. Литературныя братства сосѣдней Бельгіи, получившія названіе реторическихъ обществъ

(*) Monmerqué et Michel. Théatre Français. p. 22.
(**) Onèsime Leroy. Etudes sur les mystères. p. 42—45.



или *реторикъ*, вліяли и на развитіе творчества въ области духовной драмы, опредѣляли состязанія на преміи, установляя различныя темы для мистерій и моралей. Вліяніе схоластической науки отражалось впрочемъ весьма вредно на этихъ произведеніяхъ; указанія рутины, строго соблюдаемыя учеными цѣнителями, налагали на состязующихся стѣснительныя условія, пригоняли ихъ произведенія въ условныя рамки; оттого въ духовной драмѣ фламандской такъ много схоластической сухости, отъ которой ее освобождаетъ лишь высокоталантливый Фондель, самъ авторъ нѣсколькихъ мистерій.— Какъ мистерія подъ руками схоластическихъ ученыхъ обратилась въ піитическое упражненіе, такъ въ придворныхъ сферахъ она часто подчинялась условіямъ церемоніальности и внѣшняго блеска и обращалась въ аксессуаръ торжественныхъ встрѣчъ, тріумфальныхъ шествій и вообще празднествъ первой важности. При черезмѣрномъ развитіи аллегорическаго начала во всѣхъ подобныхъ церемоніяхъ, въ мистеріи, приспособленной къ придворнымъ цѣлямъ, преобладаютъ мистическія олицетворенія и она принимаетъ характеръ чистой *moralité*. Таковъ напр. характеръ интермедіи, исполненной въ 1453 году въ Лиллѣ передъ Филиппомъ Добрымъ, и названной *le voeu du faisan* (*); слухи о взятіи Царьграда подали поводъ къ этому представленію и въ немъ является великанъ, приводящій слона, на которомъ сидитъ женщина, изображающая собою Церковь; она горько сѣтуетъ на свою судьбу и онъ клянется спасти ее, а присутствующіе рыцари поддерживаютъ его.—Фроассаръ разсказываетъ о торжественномъ вступленіи въ Парижъ Изабеллы (Isabeau) Баварской, что въ разныхъ пунктахъ города для нея были приготовле-

---

(*) John Foster Kirk. Histoire de Charles le Témér. Trad. p. F. O'Squarr. 1866.

ны различныя встрѣчи и неожиданныя представленія; близь храма Св. Троицы исполнялась съ большимъ рвеніемъ сцена изъ крестовыхъ походовъ, далѣе виднѣлись на пышныхъ сѣдалищахъ Богъ-Отецъ и Богъ-Сынъ, а дѣти, одѣтые ангелами, пѣли соотвѣтствующіе стихи.

Кардиналы и епископы, собравшіеся на Констанцскій соборъ 1417 г., прибѣгли къ пособію духовно-драматическихъ представленій для увеличенія блеска своего съѣзда. Англійскіе уполномоченные поставили піэсу съ содержаніемъ изъ Новаго Завѣта и аллегорическими сценами; постановка піэсы отличалась необыкновенной роскошью и новизной вымысла; піэса также поражала современныхъ зрителей контрастомъ трагическихъ и комическихъ сценъ, въ особенности тирадами палача, вызывающагося выполнить избіеніе младенцевъ; жены Виѳлеемскія били его прялками и съ позоромъ изгоняли. — Подобныя представленія требовали нерѣдко по причинѣ множества дѣйствующихъ лицъ допущенія въ число ихъ движущихся куклъ, маріонетокъ или манекеновъ. Таково было грандіозное представленіе, данное по приказанію испанскаго двора въ Санъ-Себастіанѣ по поводу пріѣзда кардинала Мазарина для переговоровъ о бракѣ Людовика XIV съ испанской инфантой (*). Церемонія открылась шествіемъ ста одѣтыхъ въ бѣлое платье мужчинъ, вооруженныхъ мечами и увѣшанныхъ колокольчиками; за ними слѣдовала толпа другихъ лицъ въ разныхъ костюмахъ и пергаментныхъ маскахъ; среди толпы несли семь маріонетокъ, изображавшихъ мавританскихъ королей, и въ заключеніе колоссальную фигуру, представлявшую святаго Христофора, равнявшуюся вышиною двумъ копьямъ, поставленнымъ одно на другое, и значительно превышавшую крыши домовъ.

(*) Grässe. Zur Geschichte des Puppenspiels, s. 640.

Маріонетки, сослуживъ важную службу духовному театру въ ранній періодъ его развитія изъ церковно-драматическихъ обрядовъ, долго поддерживали свою связь съ нимъ, несмотря на преобладаніе въ нихъ репертуарѣ народнаго, свѣтскаго направленія; связь эта отразилась въ особой, хотя и небогатой, мистеріальной литературѣ, усвоенной маріонетками. Во многихъ католическихъ странахъ исполненіе рождественскаго и пасхальнаго обрядовъ на долго закрѣпилось за маріонетками; естественно, что рѣчи, произносимыя скрытыми двигателями ихъ, не могли остаться, какъ это было первоначально, повтореніемъ подлинныхъ словъ евангелія, а постепенно выродились въ цѣлыя самостоятельныя сцены. Развиваясь далѣе, они отражали въ себѣ всѣ пережитыя духовной драмой видоизмѣненія, переходя отъ изображеній священныхъ событій высшаго разряда къ чудесамъ святыхъ и къ религіозно-мистическимъ аллегоріямъ. Піэсы изъ Ветхаго Завѣта, изображавшія сотвореніе міра, потопъ и т. д., существовали у маріонетокъ Англіи до середины прошлаго столѣтія, а Шекспиръ приводитъ заглавіе одной изъ любимыхъ маріонетныхъ піэсъ его времени (*); піэса эта, излагая въ лицахъ притчу о блудномъ сынѣ, очевидно принадлежала къ разряду *moralités*. Нѣкоторые типы древнихъ англійскихъ маріонетокъ заимствованы изъ современныхъ *moralities* и *miracle-plays*; это напр. аллегорическія существа Old Vice и Old Vanity, нерѣдко вдающіяся въ докторальныя сужденія о добродѣтели и праведной жизни.— Піэсы, исполненіе которыхъ повѣрялось маріонеткамъ, находились въ тѣсной связи съ рождественскимъ обрядомъ, или, точнѣе сказать, съ тою его частью, которая въ Германіи носитъ особое названіе *Krippelspiel* и которая дала начало

(*) Grässe, loco cit. p. 642. см. также „въ The Winter's tale, актъ IV, сцена II: „then he compassed a *motion of the Prodigal son*.“

польскимъ *яселькамъ* и нашему вертепу. Оттого преимущественно содержаніемъ названныхъ піэсъ служитъ Рождество Спасителя, поклоненіе пастуховъ и волхвовъ, шествіе ихъ со звѣздою и т. д. и вокругъ этого основнаго начала постепенно группируется рядъ другихъ евангельскихъ событій и піэса принимаетъ характеръ хроники. Постепенно вытѣсняемая изъ церкви и теряющая притягательную силу въ сравненіи съ широко-развившеюся мистеріальной сценой, маріонетная драма находитъ на Востокѣ Европы и въ особенности у Славянъ выходъ изъ критическаго положенія и, усвоивъ себѣ миніатюрный подвижной театръ, скопированный по устройству съ театра мистерій, долго еще живетъ въ народѣ и, проникая въ отдаленнѣйшія человѣческія жилья и захолустья, поддерживаетъ какъ-бы пропаганду духовной драмы чуть не до нашихъ дней.

Распространенность употребленія маріонетокъ во Франціи при церковныхъ обрядахъ и драматическихъ сценахъ доказывается самымъ происхожденіемъ ихъ имени. Marionette есть уменьшительное отъ имени Дѣвы Маріи (Marie, Marion, Marionette); безъ сомнѣнія, это названіе дано механическимъ фигурамъ, по имени наиболѣе употребительной изъ нихъ статуетки, изображавшей Богородицу. Образецъ маріонетныхъ представленій въ церквахъ представляютъ сцены, исполнявшіяся въ большихъ размѣрахъ при участіи міряпъ и духовнаго персонала вплоть до половины XVII вѣка, въ церкви Св. Іакова въ Діеппѣ въ день успенія Богородицы. Обширные размѣры, принятые этими представленіями, и постепенно усилившееся въ нихъ преобладаніе свѣтскаго начала вынудили Людовика XIV къ закрытію ихъ. Въ піэсахъ маріонетокъ вообще мірское начало рано получило доступъ и со временемъ завоевало себѣ въ такой мѣрѣ право гражданства, что сатирическій элементъ одержалъ побѣду надъ поучительно-религіознымъ, и веселые народные типы: Пульчинелло, Скарамучіа,

Труффальдино, Punch и Hanswurst вытѣснили типы христіанскихъ легендъ и сдѣлали скромную сцену маріонетокъ во многихъ странахъ истинною школою нравовъ, нерѣдко несравненно важнѣйшею и полезнѣйшею, чѣмъ большіе постоянные театры, и ближайшею къ народной средѣ. Обзоръ старой комедіи сведетъ насъ еще разъ съ этимъ оригинальнымъ міромъ убогихъ деревяшекъ, хранителемъ свѣжаго народнаго юмора и (въ Россіи) почти *единственнымъ* видомъ народнаго театра.

Не менѣе братствъ, цеховъ и труверовъ имѣли вліяніе на развитіе стариннаго театра судебныя ассоціаціи средневѣковой Франціи, знаменитое Базошское королевство и Имперія Галилейская (Empire de Galilée). Современное по основанію съ окончательнымъ упроченіемъ въ Парижѣ парламента при Филиппѣ Красивомъ (1305 г.), общество клерковъ парламента получило названіе Базошскаго отъ Bazoche, испорченнаго basilica (судебная палата, помѣщеніе трибунала) сообразно тому зданію, въ которомъ, вѣроятно, парламентъ смѣнилъ древнюю римскую базилику. Корпоративный духъ, столь господствующій въ средніе вѣка, привелъ общество молодыхъ юристовъ и адвокатовъ къ стройной организаціи своихъ собраній, выработкѣ статутовъ и постепенному расширенію круга дѣйствій. Изъ среды клерковъ избирался глава общества, принимавшій сообразно обычаю, существовавшему во многихъ современныхъ корпораціяхъ, названіе короля, а впослѣдствіи канцлера; при немъ находился многочисленный персоналъ должностныхъ лицъ, нѣсколько прокуроровъ, нотаріусовъ и секретарей, референтовъ, приставовъ, церемоніймейстеровъ и т. д. Базошское королевство имѣло свою собственную юрисдикцію, независимую администрацію и право бить монету. Привиллегіи, щедро дарованныя обществу Филиппомъ Красивымъ, придавали его занятіямъ и предпріятіямъ особую самостоятельность и смѣлость замысла; развивая въ обширныхъ размѣ-

рахъ самоуправленіе, Базошь составила вскорѣ государство въ государствѣ, и постепенно окрѣпшая оффиціальная бюрократія не замедлила вступить въ борьбу съ самовольнымъ братствомъ нечиновной молодежи (членъ Базоши долженъ былъ быть холостымъ и не имѣть никакого судебнаго званія) и окончательно сломить его.—Но если Филиппъ Красивый положилъ основаніе организаціи Базоши въ видахъ дарованія большихъ льготъ возрождавшемуся судебному сословію, то въ тоже время онъ былъ виновникомъ того, что Базошь съ самаго начала примкнула къ міру театра и зрѣлищъ, для котораго ея участіе стало впослѣдствіи столь драгоцѣнно. Онъ требовалъ отъ главы общества устройства разъ въ годъ общаго смотра всѣмъ его членамъ, который сопровождался торжествами, пышными процессіями и кавалькадами въ костюмахъ, исполненіемъ различныхъ піэсъ современнаго репертуара сначала духовныхъ, впослѣдствіи и свѣтскихъ. На этихъ смотрахъ, по свидѣтельству современниковъ, собиралось нерѣдко отъ шести до восьми тысячъ людей. Кромѣ того въ извѣстные праздничные дни Базошь имѣла свои частныя собранія, парады и представленія; какъ-бы въ память древняго народнаго обычая привѣтствовать пришествіе весны, все братство сходилось на принадлежавшее ему поле, прозванное вслѣдствіе того *Pré aux clercs* или на дворъ парламента въ послѣднюю субботу Мая мѣсяца и водружало тамъ убранное и разукрашенное майское дерево, срубать которое клерки могли безвозмездно въ королевскихъ лѣсахъ на основаніи особой привиллегіи. Майскій праздникъ длился нерѣдко цѣлую недѣлю; послѣ процессіи, смотровъ и банкетовъ, занимавшихъ первые дни, остальное время посвящалось исполненію мистерій и моралей, нашедшихъ великое сочувствіе и поддержку въ многочисленномъ, богатомъ и сильномъ братствѣ. Совмѣщая въ себѣ на ряду съ беззаботной и мало начитанной молодежью и людей талантливыхъ, образованныхъ, поэтовъ, какъ Клеманъ

Маро, Гренгоръ, Jean d'abundance и др., Базошская конфрерія естественно не ограничивалась однимъ лишь внѣшнимъ вліяніемъ на развитіе духовнаго театра, поддержаннымъ ея численностью или значительными средствами, но непосредственно вліяла на внутреннее развитіе творчества, способствовала его прогрессу, и, заключая въ себѣ столько жизненныхъ началъ, быстро вела набожную драму къ подчиненію требованіямъ свѣтской, народной литературы. — Не менѣе содѣйствовали развитію въ братствѣ пристрастія къ драматическому началу публичныя судебныя пренія въ его средѣ, пренія, относившіяся не только къ дѣламъ, дѣйствительно докладывавшимся верховному Базошскому трибуналу, который имѣлъ право суда надъ своими подчиненными, но и къ дѣламъ воображаемымъ, нарочно придуманнымъ и выполненнымъ въ мельчайшихъ аксессуарахъ, допросѣ свидѣтелей, защитительныхъ и обвинительныхъ рѣчахъ, въ видахъ пріученія Базошской молодежи къ ожидавшей ее судебной практикѣ. Это укорененіе драматической формы въ дѣловой сферѣ юриспруденціи не мало способствовало въ послѣдствіи (какъ будетъ показано ниже) къ образованію юридической сатиры, фарсовъ и sotties изъ судебнаго міра. Но оно-же давало первоначальному театру Базоши, предпочтительно духовному (первые слѣды котораго становятся замѣтны съ половины XV столѣтія) готовыхъ и надежно пріученныхъ къ дѣлу актеровъ. — Базошское общество въ Парижѣ было не единственнымъ въ этомъ родѣ учрежденіемъ въ средневѣковой Франціи; подобныя же ассоціаціи образовались и въ большихъ провинціальныхъ центрахъ, какъ наприм. въ Марселѣ, въ Турѣ, Руанѣ. Клерки парижскихъ нотаріусовъ образовали такъ называемую Bazoche du Chatelet, клерки счетной палаты составили Галилейскую имперію, съ избраннымъ изъ среды ихъ императоромъ во главѣ.

Всѣ эти общества преслѣдовали тѣже цѣли и имѣли тѣже

занятія, какъ и главное, основное Базошское общество. Къ мистеріямъ и костюмированнымъ шествіямъ Галилейская имперія присоединяла еще и особыя пляски, носящія названіе danses morisques, и имѣющія повидимому тѣсное отношеніе къ пляскамъ мертвыхъ, столь распространеннымъ во французскомъ средневѣковомъ искусствѣ, и, какъ положительно свидѣтельствуютъ памятники, нерѣдко исполнявшимся въ—очью на кладбищахъ (*). Въ разнообразныхъ видоизмѣненіяхъ пляски мертвыхъ, сохранившихся въ лубочныхъ народныхъ изданіяхъ, важное мѣсто отведено изображенію Негра или Мавра (Maure, отсюда morisque) стоящаго на верху башни съ копьемъ въ рукахъ и громадной трубой, звукомъ которой онъ подаетъ знакъ къ общему веселью (**). Этотъ характерный типъ причудливаго повѣрья занималъ главную роль и въ пляскахъ Галилейской имперіи; сообразно костюму его на иллюстраціяхъ лубочныхъ изданій, онъ являлся въ чалмѣ, короткой туникѣ, съ голыми руками и ногами и съ длиннымъ рогомъ, въ который онъ трубилъ, сзывая всѣхъ участниковъ пляски (***), и (если рѣчи, вложенныя въ уста ихъ составителемъ народныхъ изданій, записаны непосредственно съ ихъ словъ) обращался по временамъ къ своимъ спутникамъ, ободряя ихъ, приглашая къ веселью. Толпа въ разнообразныхъ, фантастическихъ костюмахъ слѣдовала за нимъ.

Но старинная драма, встрѣчая повсемѣстно столь сильное сочувствіе, не могла ограничиться кругомъ дѣйствія различныхъ ассоціацій и братствъ, для которыхъ составляла лишь частное повременное занятіе или любимое развлеченіе; въ набожной и искренно чтущей свои религіозные идеалы средне-

---

(*) Въ 1424 г. пляска мертвыхъ была исполнена въ лицахъ на Парижскомъ Кладбищѣ des Innocents.

(**) Ch. Nisard. Hist. des livres populaires, t. II, p. 297.

(***) Fabre, Etude histor. sur les Clercs de la Bazoche. 109—10.

вѣковой средѣ не могли не образоваться особыя общества, поставившія себѣ *исключительной* и всепоглощающею цѣлью заботиться о поддержаніи и развитіи духовнаго театра, содѣйствовать усиленію творческой дѣятельности въ этой области и наконецъ участвовать въ исполненіи мистерій. Италія въ этомъ отношеніи представляетъ нѣсколько образцовъ подобныхъ обществъ; въ Римѣ существовала съ 1264 г. compagnia del'Gonfalone, исполнявшая въ Колизеѣ (обычай давать духовныя представленія въ древне-римской аренѣ гладіаторовъ уцѣлѣлъ и до нашихъ дней) мистерію страстей Господнихъ. Почти одновременно учреждено было въ Тревизо общество Бичующихся (de'Battuti), избравшее себѣ спеціальностью исполненіе мистерій Благовѣщенія. Подобное общество существовало съ 1252 года и въ Падуѣ. Впослѣдствіи эти первичныя общества уступили мѣсто учредившимся подъ вліяніемъ идей Возрожденія, такъ называемымъ академіямъ de Rozzi и degl' Intronati (въ Сіенѣ, въ 16 столѣтіи), смѣшивавшимъ въ своихъ представленіяхъ піэсы свѣтскаго содержанія съ мистеріями. Но безмѣрно болѣе всѣхъ этихъ обществъ имѣло вліяніе на развитіе драматическаго искусства въ обновлявшейся Европѣ знаменитое парижское братство Страстей Господнихъ (Confrèrie de la Passion). Еще въ 1398 году нѣсколько дилеттантовъ изъ бѣднѣйшаго класса парижскаго населенія исполнили своими средствами мистерію Страстей въ мѣстечкѣ St. Maur, около Парижа; вмѣшательство парижскихъ властей положило предѣлъ дальнѣйшему развитію этого самостоятельнаго, свободнаго театра любителей, обошедшихся для своихъ представленій безъ необходимаго королевскаго разрѣшенія, но, стѣсненная подъ этимъ видомъ, дѣятельность ихъ съумѣла найти себѣ исходъ инымъ путемъ: самоотверженные актеры—охотники образовали изъ себя набожное братство, поставившее себѣ исключительною цѣлью исполненіе мистерій, преимущественно относящихся по содер-

жанію къ Страстямъ. Чуждаясь измѣнчивыхъ условій, которыми была дотолѣ обставлена сценическая техника,— случайности въ выборѣ мѣста для возведенія театра, зависимости отъ прихоти и воли стороннихъ участниковъ въ представленіи, и неувѣренности въ постоянномъ запасѣ необходимыхъ принадлежностей, — братство озаботилось пріисканіемъ помѣщенія, которое могло-бы служить неизмѣнною точкой опоры его предпріятія, готовой сценой, снабженною всѣмъ нужнымъ для успѣшной организаціи театральнаго дѣла. Помѣщеніе это найдено было въ госпиталѣ св. Троицы, близъ Porte st. Denis, гдѣ устроенъ былъ нѣкогда двумя нѣмецкими дворянами страннопріимный домъ, запущенный и покинутый по смерти учредителей. Братство наняло у монаховъ, завѣдывавшихъ остаткомъ прежняго благотворительнаго учрежденія, главную залу дома, и обратилось къ королю Карлу VI съ просьбою о разрѣшеніи постоянныхъ періодическихъ духовныхъ представленій. Разрѣшеніе это было дано 4 Декабря 1402 г.; король, «всегда расположенный къ братству и желающій ему блага, выгодъ и пользы,» давалъ на всегда представителямъ и старшинамъ братства право «исполнять какія-бы то ни было мистеріи, какъ относящіяся къ Страданіямъ или Воскресенію Спасителя, такъ и всякія иныя, изъ жизни святыхъ, праведниковъ или праведницъ»; онъ позволялъ давать представленія всюду, гдѣ захочетъ братство, не только передъ королемъ, но и передъ народомъ (devant nostre commun), сопровождать представленія музыкой и т. п. и наконецъ переносить ихъ въ различныя мѣстности и вокругъ Парижа. Получивъ дозволеніе, братство немедленно приступило къ открытію своей дѣятельности въ пріобрѣтенномъ имъ помѣщеніи, гдѣ въ каждый праздничный день при великомъ стеченіи народа исполнялись мистеріи. Такимъ образомъ было положено основаніе первому постоянному театру въ Европѣ. Репертуаръ его, сообразно главной цѣли учрежденія самаго братства, долженъ былъ вращаться вокругъ воз-

можно-вѣрнаго изображенія Страстей; но при значительномъ развитіи мистеріальной литературы, піэсы, исполнявшіяся братствомъ, не могли, безъ всякаго приступа, прямо и исключительно ограничиваться изложеніемъ событій послѣдняго періода жизни Спасителя; событія, подготовившія ихъ и имъ предшествовавшія, служили необходимымъ объясненіемъ основныхъ фактовъ; принципъ этотъ, руководившій при созданіи коллективныхъ мистерій, не остался безъ вліянія и на репертуаръ набожнаго братства. Постепенное наростаніе новыхъ подробностей и расширеніе рамокъ вступительныхъ актовъ, въ началѣ игравшихъ лишь роль пояснительнаго введенія, привело наконецъ къ созданію гигантской коллективной мистеріи Страстей (Mystère de la Passion), раздѣляющейся на четыре дня и безсчетное множество актовъ и явленій; она какъ-бы распадается въ то-же время на нѣсколько отдѣльныхъ мистерій, заявляющихъ право на отдѣльное существованіе, и представляющихъ полную картину земной жизни Спасителя и событій, непосредственно предшествовавшихъ его пришествію. Эта громадная мистерія, стихи которой считаются десятками тысячь, издавна составляла гордость французской литературы и многократно подавала поводъ къ различнымъ комментаріямъ. Прежде всего вопросъ объ авторѣ ея возбуждаетъ доселѣ разнорѣчивыя предположенія; существованіе ряда списковъ и изданій піэсы, во многомъ несходныхъ между собой, привело къ необходимости предположить рядъ поправокъ и переработокъ основнаго текста. Его нетронутые остатки трудно услѣдить въ непомѣрно-разросшейся мистеріи; вѣроятно, это была наивная незатѣйливая піэса въ стилѣ первобытныхъ мистеріальныхъ опытовъ; въ 1472 г., опытный духовный драматургъ Гребанъ (Arnoul Gresban), одинъ изъ авторовъ не менѣе обширной коллективной мистеріи Дѣяній Апостольскихъ, о которой уже было говорено нами, предпринялъ первую обработку мистеріи Страстей; затѣмъ, ко-

да извѣстность братства распространилась далеко за предѣлы Парижа и вызвала во многихъ мѣстностяхъ подражаніе дѣятельности братства, передѣлка Гребана предназначалась къ торжественному представленію въ Анжерѣ. Къ этому случаю взялъ на себя пересмотръ и редакцію текста одинъ изъ образованнѣйшихъ людей тогдашняго общества, придворный врачъ короля Карла VIII, Жанъ-Мишель de Pierrevive (†1495) (*); онъ, слѣдуя примѣру своего предшественника Гребана, не только пересмотрѣлъ текстъ, но и прибавилъ множество новыхъ явленій и сценъ (Маньенъ почему-то приписываетъ ему *середину* мистеріи); такимъ образомъ составился полнѣйшій изъ извѣстныхъ намъ видовъ этой любопытной піэсы. Представляя амальгамированное чисто-внѣшней связью соединеніе цѣлаго ряда мистерій, произведеніе это совмѣщаетъ въ себѣ всѣ виды мистеріальной литературы: въ то время какъ дѣйствія и чудеса Спасителя выражены общими пріемами чистой мистеріи, вступительное явленіе и замѣчательный эпизодъ, предпосланный Рождеству Христа и названный «Райскимъ преніемъ» (Procès du paradis), представляетъ собою образецъ *moralité*; передъ судилищемъ Бога происходитъ состязаніе Истины и Справедливости съ Милосердіемъ и Миромъ. Богъ возвѣщаетъ имъ свое желаніе спасти человѣка; Миръ требуетъ соотвѣтствующаго винѣ покаянія, справедливость-же находитъ, что сотни тысячь лѣтъ раскаянія не будутъ достаточны для искупленія человѣчества и требуетъ вѣковѣчнаго его осужденія; Мудрость, къ которой они обращаются за совѣтомъ, умиротворяетъ ихъ предложеніемъ избрать очистительной жертвой Богочеловѣка; Богъ—Отецъ молитъ Мудрость избрать иное существо для тяжкаго испытанія, но Мудрость остается непреклонна и архангелъ Гавріилъ ниспускается на землю для

(*) См. объ немъ статью Шоро́: „J. M. de Pierrevive. 1-er médecin de Charles VIII, въ Bulletin du bibl. et biblioth. 1864 г.

благовѣщенія Маріи (*). — Въ этихъ двухъ сценахъ столько признаковъ древнѣйшаго стиля мистерій, что нѣкоторые изслѣдователи склонялись къ мысли, что это обломки піэсы епископа Кенторберійскаго Стефана Лангтона, о романо-латинскихъ проповѣдяхъ котораго говорено было выше. Мистерія Страстей независимо отъ литературнаго своего достоинства повидимому имѣла и непосредственное отношеніе къ современности. Трудолюбивому Леруа (**) удалось прослѣдить нѣсколько весьма правдоподобныхъ намековъ на нравы и обстоятельства, современныя второй обработкѣ мистеріи. Во всей піэсѣ можно, по мнѣнію его, уловить проявленія оппозиціи Іоанна Бургундскаго регенту, герцогу Орлеанскому. Подъ видомъ іудейскаго народа, сѣтующаго и подъ часъ открыто негодующаго на притѣсненія и безправіе Ирода, изображенъ французскій народъ. Иродъ живетъ съ женой своего брата, — новый намекъ; Іоаннъ—Креститель (Іоаннъ Бургундскій) смѣол укоряетъ въ томъ Ирода въ присутствіи всѣхъ его приближенныхъ и высказываетъ при томъ всѣ обвиненія, возводимыя на герцога Орлеанскаго. Критикъ идетъ еще дальше въ своихъ сближеніяхъ и догадкахъ, и въ названныхъ тирадахъ, направленныхъ противъ престола, видитъ начало той оппозиціи, которая въ неудержимомъ своемъ развитіи разрѣшилась наконецъ революціею 1793 г. Рѣзкія выходки различныхъ дѣйствующихъ лицъ мистеріи, энергичностью тона, объясняемою лишь настроеніемъ минуты, поддерживаютъ высказанное мнѣніе. Вотъ какъ напр. скептики въ синедріонѣ отрицаютъ наступленіе пришествія Мессіи. Признаки, которые могли-бы указать на несомнѣнность его, не сбываются.

(*) Слѣдуемъ анализу братьевъ Парфе.

(**) Histoire comparée d. théatre et d. moeurs en France. 1844 p. 226 et pass.

Premiérement l'empereur soubz main dure
Nous tient subjectz, tout le peuple murmure,
Rien n'est en paix, tout est mal gouverné,
Erreurs croissent, la Synagogue endure,
Haynes pululent; et tout mal en procure.

Мессія принесетъ съ собой, по мнѣнію ихъ, славу и благоденствіе всему своему дому, миръ и справедливость всей семьѣ людей; не будетъ тогда богатый притѣснять или доводить до нищеты бѣдняка, тиранъ не будетъ смѣть изгнать своего свободолюбиваго вассала (подробность, очевидно вызванная какимъ либо современнымъ событіемъ); талантъ Виргилія и прорицательная способность Сивиллы станутъ ничтожны передъ мудростью Мессіи. Въ сужденіяхъ другихъ членовъ совѣта старѣйшинъ слышатся сѣтованія на прекращеніе законнаго царствующаго дома и захватъ власти чужеземцами.— Но, какъ сказано выше, помимо историческаго значенія этой мистеріи, она представляетъ значительный прогресъ стилистической обдѣлки и самостоятельной творческой дѣятельности. Слогъ часто измѣняетъ первобытно-наивному складу и допускаетъ литературное изящество, образность, часто реторичность. Большое разстояніе отдѣляетъ это произведеніе отъ раннихъ созданій трубадуровъ и духовныхъ писателей первичнаго, еще не сложившагося средневѣковаго общества, какъ будто съ осѣданіемъ и упроченіемъ народной и государственной жизни, отразившимся и на учрежденіи постояннаго театра, и въ современной драматургіи настаетъ неминуемый переворотъ и все случайное въ вдохновеніи, поддерживаемомъ и питаемомъ сказаніями народа и священными текстами, смѣняется обдуманностью, органичностью плана, сравнительною свободой вымысла и стихотворной отдѣлкой слога. Достигнутый такимъ путемъ результатъ могъ-бы быть плодотворнѣе, еслибъ укоренявшееся направленіе болѣе воспользовалось

многими драгоцѣнными свойствами прежняго мистеріальнаго цикла; тогда оно стало-бы на прочной почвѣ и было-бы способно и къ дальнѣйшему совершенствованію; легенда о Теофилѣ нисколько не потеряла-бы и въ новой обстановкѣ, еслибъ въ ней сохранены были нѣкоторые пріемы Рютебефа, эти бесѣды съ колдуномъ Salatin, «qui parlait au diable quand il voloit,» сцены въ пещерѣ и т. д.; миракль о Робертѣ Дьяволѣ, представляя мрачныя стороны стараго рыцарства, своимъ простодушно-суевѣрнымъ тономъ вполнѣ соотвѣтствовалъ избранному сюжету; такое безхитростное отношеніе къ легендарной сторонѣ предмета отстраняется отнынѣ на второй планъ и образы, свойственные народному творчеству, смѣняются искусственными, дѣланными. Такимъ образомъ, если съ либеральной, *гражданской* точки зрѣнія mystère de la Passion есть порожденіе оппозиціи, прогресса общественнаго сознанія, то по отношенію къ развитію драмы, какъ вида поэзіи, она является въ значительной степени лишенною живости и естественности, надежныхъ задатковъ совершенствованія всего склада драмы.—Въ нѣкоторыхъ монологахъ проглядываетъ истинное чувство, стихъ гладокъ и гибокъ; таково напр. обращеніе Іосифа и Маріи къ ихъ новорожденному Ребенку,—въ немъ много нѣжности, любви и ласки. Вводное явленіе, посвященное изображенію сладострастной жизни Маріи Магдалины (которую, слѣдуя нерѣдко замѣчаемому въ средневѣковыхъ литературахъ пріему, мистерія смѣшиваетъ съ сестрою пекущейся о многомъ Марѳы), за коимъ слѣдуетъ разсказъ о ея обращеніи, напоминаетъ тономъ и мелкими подробностями эпизодическія сцены старыхъ мистерій (и кромѣ того, чему разумѣется мы приписываемъ лишь случайное сходство,—напоминаетъ сцену у прелестницы Таисы въ *Пафнуціи* Гросвиты); сцены воиновъ, Argrappart, arfrappart и друг., которымъ поручено избіеніе младенцевъ, разговоры лицъ изъ народа, выведенныхъ въ нѣкоторыхъ мѣ-

стахъ піэсы, хранятъ традицію комическихъ интермедій въ духовной драмѣ; но на ряду съ этимъ, вмѣсто наивной, естественной сцены пастуховъ въ Виѳлеемѣ, служащей украшеніемъ многихъ мистерій, являются ложные, искусственные типы, достойные буколической поэзіи; евангельскіе пастыри вздыхаютъ о томныхъ пастушкахъ, и испещряютъ свои рѣчи упоминаніями о Дріадахъ, Орфеѣ, Меркуріи, Елисейскихъ поляхъ; точно также Іуда, мучимый раскаяніемъ, призываетъ Плутона, Прозерпину, Харона, желаетъ быть вверженнымъ въ Лету или Ахеронъ, и вмѣсто простыхъ и безъискуственныхъ выраженій ужаса и угрызеній совѣсти, разражается напыщенными тирадами.—

Такова основная піэса репертуара братства страстей Господнихъ; слѣдуя разрѣшенію, данному Карломъ VI, братство включало въ свои представленія и піэсы инаго содержанія, расширяло кругъ привычныхъ зрителей духовнаго театра, своимъ примѣромъ возбуждало подражаніе въ подобныхъ-же областныхъ ассосіаціяхъ, и подтвержденіемъ первоначальныхъ своихъ привиллегій разными государями, казалось, упрочивало на многіе годы существованіе религіозной драмы. Но вокругъ его, въ той самой средѣ, въ которой дѣянія Христа и святыхъ, набожныя легенды и историко-апокрифическіе разсказы, облекаемые въ драматическую форму, высоко чествовались и встрѣчали великое сочувствіе, начинаютъ слышаться иные звуки, постепенно водворяется иное настроеніе, непомѣрно живѣйшее и ближайшее къ народу; смѣхъ, шутки, остроты и колкости неудержимымъ потокомъ врываются на сцену, дотолѣ посвященную однимъ религіознымъ представленіямъ, живое и задорное народное сатирическое начало, покидая узкое поприще семейнаго кружка и обихода бродячихъ пѣвцовъ, захватываетъ себѣ драгоцѣнное право говорить съ подмостковъ театра не скрытую ничѣмъ правду и веселить цѣлыя тысячи зрителей. Духовная драма, дошедшая, какъ мы

видѣли, до крайне неблагопріятнаго для нея схоластическаго гнета, отнимала у себя возможность дальнѣйшаго прогресса; объективное, наивное творчество искренно-религіозныхъ писателей первоначальнаго періода, какъ—бы заслонявшее общимъ настроеніемъ личность автора, понемногу уступало творчеству субъективному; вдали предчувствовалось появленіе трагедій Жоделя и Гарнье. А въ это время народный юморъ, воплощаясь мало по малу въ разнообразныхъ, цѣльныхъ и живучихъ формахъ, развиваясь широко и неудержимо—быстро, полагалъ основаніе чисто-національному искусству, обязанному и содержаніемъ и формой, пріемами и коренными идеями одной лишь народной стихіи. Живое движеніе увлекало за собой, одного за другимъ, вѣрныхъ дотолѣ органовъ духовнаго театра; Базошскіе клерки постепенно отставали отъ исключительнаго служенія мистеріи и усвоили своему репертуару направленіе сатирическое, посвятили себя исполненію фарсовъ и комедій; комедіи-же, смѣнивъ забавныя импровизаціи бродячихъ пѣвцовъ, водворились на сценахъ провинціи; представленія серьезныхъ мистерій прерывались шутливыми интермедіями; слава братства страстей Господнихъ, репутація ихъ грандіозныхъ представленій блѣднѣетъ передъ умными, острыми, хоть и почти всегда циническими піэсами водворившагося о-бокъ съ строгой конфреріей братства, избравшаго себѣ отличительнымъ именемъ прямое указаніе на его характеръ, братства *Беззаботныхъ* (Enfans sans souci).

Подобный радикальный поворотъ народнаго мнѣнія и вкуса не могъ быть внезапнымъ, случайнымъ; въ литературѣ, вѣрной спутницѣ народнаго развитія, не бываетъ рѣзкихъ и неожиданныхъ скачковъ; всякое съ виду новое направленіе, водружаемое отдѣльными личностями, подготовлено совершившимся въ самомъ обществѣ переворотомъ. Такъ и въ данномъ случаѣ объясненія замѣтнаго преобладанія народной комедіи необходимо искать въ предшествовавшихъ явленіяхъ и отъ

времени борьбы двухъ противоположныхъ драматическихъ началъ необходимо оглянуться назадъ и окинуть бѣглымъ взоромъ всю исторію развитія комедіи отъ зачатковъ ея въ представленіяхъ жонглеровъ и гистріоновъ, и въ шутовскихъ обрядахъ разнообразныхъ ассоціацій, до полнаго утвержденія фарсовъ и sotties на сценѣ новѣйшаго театра. Сличивъ въ первомъ періодѣ начатки какъ духовнаго, такъ и народнаго драматическаго элементовъ, мы прослѣдили по сю пору постепенное развитіе перваго изъ нихъ. Возвращаемся по этому къ исходной точкѣ и послѣдуемъ за народною комедіей въ главныхъ фазахъ ея образованія.

Въ народныхъ пѣсенныхъ обрядахъ и праздникахъ драматическое начало было развито въ сильной степени; врожденное расположеніе народной среды поддерживалось и укрѣплялось ревностными служителями этого начала,—бродячими пѣвцами, жонглерами, которыхъ подъ различными именами, но въ одинаковомъ положеніи и почетѣ мы встрѣчаемъ у всѣхъ народовъ старой Европы. Своимъ участіемъ въ народныхъ празднествахъ, скоморохи придавали имъ жизнь и разнообразіе, своими импровизаціями нарушали они строгую рутину обрядности; постоянно сталкиваясь съ народной жизнью и имѣя множество поводовъ къ развитію наблюдательности, они съ оживленіемъ общественной и городской жизни, распространяли свои импровизованныя сцены, вводя въ нихъ бо́льшее число дѣйствующихъ лицъ, и изображая любимѣйшіе народные типы; случайныя сцены получали незамѣтно характеръ обдуманныхъ и выполненныхъ по извѣстному плану произведеній. Такъ какъ дѣятельность скомороховъ въ народномъ кругу была по преимуществу посвящена увеселенію массы, развлеченію ея посредствомъ забавныхъ и шутовскихъ игръ и сценъ, къ участію въ которыхъ привлекались и маріонетки, даже въ сѣдой древности, въ дохристіанскомъ Востокѣ являющіяся спутницами всякаго народнаго веселья, то и

въ пору превращенія импровизацій въ піэсы и маріонетныхъ интермедій въ осмысленныя произведенія, преобладающимъ въ нихъ элементомъ является комизмъ; средства для произведенія желаемаго эффекта не могли быть разнообразны и искусны; переряживанье сначала въ звѣриныя шкуры, потомъ въ вымышленную одежду чертей, или даже въ нѣкоторые народные костюмы, наиболѣе возбуждающіе веселость зрителей, остроты, плоскости, часто циническія выходки, оскорблявшія общественную нравственность,—вотъ все, что могли дать народу перехожіе скоморохи. Но вкоренившаяся страсть къ этимъ грубымъ удовольствіямъ, привычка видѣть скомороховъ участниками всѣхъ важнѣйшихъ событій его жизни, привлекла народъ на представленія ихъ; онъ нерѣдко сознавалъ всю безнравственность ихъ, нерѣдко не могъ воздержаться отъ презрѣнія къ людямъ, для которыхъ бродяжничество и добровольное служеніе своими силами и умомъ всякому встрѣчному составляютъ цѣль всей жизни, онъ находилъ даже, что «Богъ далъ попа, а чертъ скомороха,» (*) но, видя въ нихъ, несмотря на все это, людей, живущихъ полной и горячей жизнью, среди ровной тишины его собственнаго быта, онъ, забывая свое предубѣжденіе, очертя голову, бросался на встрѣчу любимой забавѣ. Эту притягательную силу скоморошества давно разгадало духовенство, ее имѣли въ виду законодательства, стараясь удержать всѣми возможными средствами народную массу отъ пристрастія къ пагубному для нея началу. Нѣтъ числа обличеніямъ и проклятіямъ, которыми духовенство всѣхъ странъ, временъ и народовъ громило гистріоновъ; отлученіе отъ церкви, лишеніе причастія является одною изъ обыкновенныхъ карательныхъ мѣръ въ этомъ систематическомъ преслѣдованіи; свѣтская власть лишала ихъ гражданскихъ правъ, стремясь разобщить ихъ съ народомъ. Саксонское Зерцало

(*) Даль. Пословицы русскаго народа. стр. 913.

(Sachsenspiegel, собраніе законовъ и юридическихъ обычаевъ сѣверной и средней Германіи начала 13 вѣка) лишаетъ ихъ всякихъ правъ и выморочное послѣ нихъ имѣніе присвоиваетъ государству. Королевская власть непосредственно вмѣшивалась въ дѣло искорененія скоморошьяго промысла; уже въ 789 году Карломанъ запрещаетъ бродячимъ увеселителямъ народа продолжать ихъ недостойное занятіе; въ царствованіе англійскаго короля Генриха VI парламентъ запрещаетъ имъ собирать толпы народа вокругъ ихъ представленій. Французскій король Филиппъ II удалилъ отъ двора толпившуюся тамъ постоянно массу скомороховъ. Испанскій король Альфонсъ X открыто называетъ ремесло ихъ недостойнымъ.

Помимо обрядныхъ игръ, постепенно вытѣсняемыхъ цивилизаціей, представленія гистріоновъ пріурочивались къ важнѣйшимъ эпохамъ народной жизни; такъ веселый, неистово—разгульный нѣмецкій карнавалъ съ его переряживаньями, шутовскими процессіями, турнирами, привлекалъ къ себѣ скомороховъ, которымъ открывалось раздолье для ихъ сатирическихъ импровизацій; сцены, складывавшіяся среди масляничнаго шума и веселья, отражавшія схваченные прямо съ натуры типы, закрѣпили за собою названіе масляничныхъ представленій (Fasstnachtspiele). Этимъ положено было начало цѣлому отдѣлу народнаго театра, который, воспитывая въ обществѣ расположеніе къ сатирѣ, доразвился путемъ переработки подъ руками Ганса Сакса и мейстерзенгеровъ до новой нѣмецкой комедіи.—Скоморохи дѣйствовали по большей части не разрозненно, но стройными массами, образуя общества и ассоціаціи съ избраннымъ управленіемъ; по мнѣнію Флегеля, въ этомъ отношеніи побудительной причиной къ сближенію была не потребность сплотить силы для пользы дѣла, но общій и характеризующій средневѣковую среду корпоративный духъ. При дворѣ нѣмецкихъ императоровъ гистріоны были неизмѣнными участниками всѣхъ торжествъ. Мы узнаемъ

это напр. изъ разсказа лѣтописцевъ о свадьбѣ императора Генриха III съ Агнесой, дочерью аквитанскаго герцога; массы скомороховъ, по существовавшему изстари обыкновенію, стеклись на брачныя празднества и увеселяли гостей. Въ виду всеобщаго голода императоръ отпустилъ ихъ однако безъ обычныхъ даровъ (*). Во Франціи жонглеръ является спутникомъ трубадура, подчиняя свое чисто-внѣшнее дарованіе поэтическому дару патрона. Извѣстенъ рядъ споровъ и препираній трубадуровъ по поводу присвоенія ихъ занятія бродячими пѣвцами—ремесленниками, которыхъ они считали безмѣрно ниже себя. Въ Испаніи, безъ сомнѣнія, рано являются гистріоны. Выше указанное распоряженіе короля Альфонса служитъ тому яснымъ доказательствомъ. При дворѣ Санхо IV напротивъ страсть короля обнаружилась въ содержаніи на королевскій счетъ цѣлой толпы гистріоновъ. При позднѣйшихъ государяхъ это покровительство веселымъ juglares постепенно развивалось. Нѣтъ сомнѣнія, что впослѣдствіи введенный съ великимъ успѣхомъ въ испанскую комедію gracioso, по всей вѣроятности, есть позднѣйшій отголосокъ типовъ піэсъ этихъ juglares.— Парламентскій указъ временъ Генриха VI указываетъ намъ на ранніе слѣды скоморошества въ Англіи; переряживающійся и невѣроятно гримирующійся клоунъ стоялъ на скользкой грани между комическимъ актеромъ и шутомъ.—Итальянскіе буффоны, всего ближе стоявшіе къ остаткамъ живаго міра римскихъ народныхъ комедій и мимовъ, перенявшіе традиціи смѣлой и нѣсколько грубоватой народной сатиры своихъ классическихъ предковъ, всѣхъ живѣе, энергичнѣе и своеобразнѣе дали ходъ развитію осмысленной комедіи изъ случайныхъ сценъ. Одно лишь отсутствіе большаго числа записанныхъ и позднѣе изданныхъ піэсъ лишаетъ возможности противоста-

(*) Assmann, Gesch. des Mittelalter's 1857. I, 250.

вить рядъ старыхъ итальянскихъ народныхъ піэсъ «шумному рою» нѣмецкихъ средневѣковыхъ Fasstnachtspiele. Но за жизнь и многосторонность первыхъ краснорѣчиво говорятъ многочисленные комическіе типы, живые на маріонетныхъ театрахъ и доселѣ, и сохранившіе повсюду, не смотря ни на клерикальный и цензурный гнетъ, смѣлость, энергію и неистощимую веселость. Отъ арлекина, прямаго наслѣдника древне-римскаго народнаго театра, и не менѣе древняго Пульчинелла, развивается постепенно цѣлая семья комическихъ типовъ: толстый и скупой Панталонъ, Тарталья, Ковіелло, Джангургуло, Піеротто, позже Скарамучча, Меццетино и новѣйшія локализированія этихъ типовъ, римскій Cassandrino, Мео Патакка во Флоренціи, Стентарелло въ Миланѣ и т. д. О сравнительной древности этихъ типовъ нельзя судить по времени появленія ихъ на сценѣ итальянской комедіи; мы застаемъ ихъ тутъ до того окрѣпшими и вошедшими въ права гражданства, что не можемъ не предположить ихъ существованія несравненно ранѣе, въ эмбріоническомъ видѣ, въ мірѣ скомороховъ и исполнителей фарсовъ. Народъ, который съумѣлъ уже въ XV столѣтіи заставить говорить нѣмыя статуи и устами знаменитыхъ Пасквино и Марфоріо (*) водрузить знамя политической сатиры, не могъ не дать широкаго развитія сатирѣ общественной въ пародіяхъ и фарсахъ своихъ любимыхъ скомороховъ. Въ старой Италіи существовалъ въ числѣ прочихъ особый родъ произведеній, усвоенный гистріонами; это такъ называемыя цыганскія піэсы (Zingaresche), состоявшія изъ діалоговъ забавнаго содержанія, комическихъ прорицаній въ духѣ цыганскомъ и т. д.; они исполнялись на подмосткахъ, наскоро возводимыхъ на улицахъ

(*) См. любопытное собраніе сатирическихъ выходокъ этихъ въ „Pasquin et Marforio, histoire sat. des papes,“ trad. p. Mary Lafond. 1861.

и площадяхъ, и пѣлись непремѣнно подъ покровомъ маски. Вообще, какъ уже было указано не разъ, форма діалога, тема спора, пренія были однимъ изъ любимѣйшихъ пріемовъ искусства бродячихъ пѣвцовъ (der Fahrenden, какъ типично слывутъ они въ древней Германіи). Мы видѣли, что указанная форма служила и трубадурамъ при ихъ аллегорическихъ діалогахъ; она-же употреблялась во всей гибкости и разносторонности своей жонглерами, менестрелями; содержаніе въ этомъ случаѣ было цинично и остроты, щедро разсыпанныя по піэсѣ, грубы и безстыдны. Таковы упоминаемые Леграномъ д'Осси: споръ двухъ публичныхъ женщинъ, споръ цирюльника и Шарло, споръ Лисы и Гуся (названіе двухъ менестрелей) и т. д.

Нѣмецкое скоморошество выработало, подобно итальянскому, національный типъ буффона, Hanswurst'а, сохранившійся въ нѣкоторыхъ мѣстахъ южной Германіи доселѣ, и впервые упоминаемый Лютеромъ въ его извѣстной полемической статьѣ противъ герцога Брауншвейгскаго. Внесеніе этого типа на сцену старой нѣмецкой комедіи немало способствовало ея оживленію.

Если начало скоморошества поддерживало и развивало въ массѣ вкусъ и пристрастіе къ комизму, къ легкой, но рѣзкой насмѣшкѣ, то обширная корпорація придворныхъ и барскихъ шутовъ, принадлежащая также къ числу наиболѣе характеристическихъ чертъ средневѣковыхъ нравовъ, съ своей стороны немало способствовала достиженію той же цѣли. При роскошномъ дворѣ королей, въ каждомъ рыцарскомъ замкѣ, на турнирѣ, на пѣвческомъ праздникѣ, на сходкахъ горожанъ, въ толпѣ кривлялась и смѣшила всѣхъ забавная фигура, одѣтая въ странное платье сѣраго цвѣта, усѣянное красными изображеніями дурацкихъ головъ, а позже и сплошь разноцвѣтное; въ рукахъ у нея была небольшая трость съ рѣзной шутовской головой на концѣ; гремушки и колокольчики раз-

сыпаны по всему наряду, производя оглушительный шумъ при каждомъ движеніи; подъ покровомъ мнимой глупости, все извиняющей, забавное существо это смѣло говоритъ съ сильными и власть имѣющими, засыпаетъ всѣхъ безъ вниманія къ соціальному положенію и достоинству, остротами и рѣзкими шутками, затягиваетъ комическую пѣсню или вмѣстѣ съ собратомъ по ремеслу импровизируетъ цѣлую шутливую сцену. Институтъ шутовъ, дураковъ и дуръ былъ до того распространенъ въ средніе вѣка, что и шуты нерѣдко составляли корпораціи, у которыхъ былъ опредѣленный отличительный костюмъ, регаліи: дурацкій жезлъ (marotte), знамя, значокъ, статуетка, олицетворяющая Глупость (Folie) и т. д. Подобныя же корпораціи образовались и изъ людей вполнѣ свободныхъ и самостоятельныхъ, которыхъ ни нужда, ни подначальное положеніе не вынуждали посвящать себя дурачеству; одна страсть къ веселому занятію, открывавшему просторъ прихотямъ и затѣямъ молодаго ума, привлекала въ эти оригинальныя общества множество юношей средняго сословія, занимавшихъ нерѣдко въ дѣйствительной жизни положеніе служебное и какъ-бы стремившихся вознаградить себя за соціальное неравенство, внося въ свои дружныя игры и упражненія цѣлый міръ блеску, парада, церемоній, превращаясь изъ клерковъ, подъ-діаконовъ и служекъ въ королей, хотя и дурацкихъ, въ папъ, аббатовъ, министровъ, церемоніймейстеровъ и т. д. Оттуда эта замѣчательная склонность всѣхъ подобныхъ обществъ принимать организацію, слѣпо скопированную съ монархическаго или клерикальнаго устройства. По поводу комическихъ представленій въ церквахъ, процессій, праздника дураковъ со всѣми его разнообразными формулами, мы имѣли уже случай коснуться организаціи шутовскихъ обществъ. Помимо духовной сферы, они обильно возникали и въ мірскомъ быту; обзоръ главнѣйшихъ изъ нихъ ознакомитъ съ сущностью ихъ и наиболѣе выдающимися чертами. Въ Валансьенѣ суще-

ствовала *Principauté de plaisance*, собиравшаяся ежегодно для торжественнаго выбора своего князя, ознаменовывая это избраніе различными церемоніями и процессіями въ маскахъ; въ Клевѣ съ 1381 года существовалъ шутовской орденъ (Narrenorden), основанный графомъ Адольфомъ Клевскимъ; на одеждѣ каждаго члена вышитъ былъ отличительный знакъ братства, изображавшій шута въ двухцвѣтной шапкѣ съ колокольчиками, держащаго въ рукахъ позолоченную вазу съ плодами. Ежегодно всѣ члены собирались на одну недѣлю для своихъ упражненій; на каждый годъ они выбирали себѣ новаго короля и десять его совѣтниковъ; всѣ сословныя различія, титулы и званія отбрасывались (*); передъ избраннымъ властителемъ всѣ были равны, и это полное забвеніе щепетильныхъ приличій, удачно проведенное самимъ графомъ, не мало содѣйствовало оживленію дѣятельности общества. Дижонская *Инфантерія* представляла собою громадную ассоціацію горожанъ всѣхъ классовъ, организованную съ обычной копировкой мельчайшихъ подраздѣленій настоящей администраціи; глава ассоціаціи носилъ странное имя *Mère folle* или *sotte* (вѣроятно, происшедшее отъ олицетворенія глупости—folle вмѣсто Folie),—имя, усвоенное большею частью однородныхъ французскихъ обществъ; на знамени общества красовалась латинская надпись, избранная Дю-Тильо эпиграфомъ къ его книгѣ: «Stultorum numerus est infinitus.» Извѣстна классическая формула принятія новаго члена и присяги, приносимой имъ,—эти обѣщанія быть:

Fou folatrant, Fou lunatique,
Fou chimérique, Fou fanatique,
Fou jovial, Fou gracieux,
Fou courtisan, Fou amoureux и т. д.

(*) Du Tilliot. Mémoire p. serv. à l'hist. de la Fête des Foux. p. 46.

Въ дни торжества пышный поѣздъ сопровождалъ Mère Folle къ мѣсту собранія; впереди шли герольды съ жезлами, за ними слѣдовали большія росписныя кареты, съ чьихъ козелъ произносились различныя комическія рѣчи, наконецъ ѣхала Mère Folle (*) въ сопровожденіи двухъ герольдовъ, за нею пажи, дамы, офицеры и прочая свита, общее число коей нерѣдко превышало 200 человѣкъ (**). Собранія эти, происходившія обыкновенно во время масляницы, завершались веселымъ банкетомъ, полнымъ сатирическихъ спичей, пѣсенъ и декламацій. Иногда возили по улицамъ переносные театры, гдѣ помѣщалась Mère Folle и всѣ ея вѣрноподанные. Дю-Тильо полагаетъ, что мысль объ организаціи Дижонской Инфантеріи заимствована была изъ Германіи и именно изъ Клева и устройство новаго братства скопировано съ описаннаго клевскаго шутовскаго ордена. Въ Эврё, знаменитомъ своею духовно-народною черною процесіею (procession noire), существовало братство или аббатство des Cornards (слово, переводимое иными *пѣсенники*, другими *рогоносцы*, третьими *рыцари хвоста*, отъ конскихъ хвостовъ, которые они носили на своихъ головныхъ уборахъ); всего вѣрнѣе, повидимому, второе толкованіе, потому что аббатство это поставило себѣ цѣлью осмѣивать закулисныя тайны жителей околодка, касаясь съ особою легкостью сокровеннѣйшихъ сердечныхъ отношеній и интригъ наиболѣе подлежавшихъ осмѣянію личностей; цинизмъ именно этихъ нападокъ навлекъ на общество преслѣдованія со стороны духовнаго начальства, закрывшаго его въ срединѣ XV-го вѣка. Общество собиралось въ день Св. Варнавы и избирало себѣ аббата, котораго съ торжествомъ возило на ослѣ по улицамъ города, напѣвая макарони-

---

(*) Женская форма имени главы Инфантеріи вовсе не обозначаетъ, что въ званіе это избиралась женщина.

(**) Flögel, Gesch. des Grot. komisch. s. 367—70.

ческіе стихи. Въ Лиллѣ и Турне избирали съ большими церемоніями Царя Любви (Prince Amour). Въ Аррасѣ избирали abbé de Liesse, въ Поатье abbé de Maugouvert. Знаменитая, частью доселѣ уцѣлѣвшая въ Эксѣ (Aix), въ Провансѣ, процессія Божьяго Тѣла (Fête Dieu), хотя основанная Рене, графомъ Прованскимъ въ 1462 г. не съ цѣлью забавы, относится къ ряду описываемыхъ обрядовъ по важнымъ перемѣнамъ въ пользу комическаго и театральнаго начала, вкравшимся въ нее съ теченіемъ времени. Главною мыслью основателя этого обычая было изобразить торжество христіанства надъ язычествомъ въ цѣломъ рядѣ сценъ борьбы ихъ, завершаемой побѣдой христіанства. Но въ позднѣйшемъ видѣ процессія вмѣстила въ себѣ рядъ чисто-комическихъ сценъ, не имѣющихъ почти ничего общаго съ планомъ всей церемоніи; первыя два явленія заключались въ борьбѣ какого-то короля, позже—Ирода, а затѣмъ и невиннаго младенца противъ толпы чертей, одѣтыхъ въ смѣшные гротескные костюмы и вооруженныхъ вилами; затѣмъ въ числѣ другихъ видимъ Іуду съ корзиной, въ которой лежатъ его сребренники, Іоанна Крестителя, а въ то же время игру съ кошками, зашитыми въ мѣшкѣ и высоко взлетающими надъ головами участниковъ въ шествіи; въ то-же время идутъ пляски и эволюціи молодежи, сидящей на картонныхъ коняхъ; иногда одновременно съ процессіей, иногда наканунѣ, устроивалось другое шествіе, въ которомъ участвовали божества древняго міра, Плутонъ, Прозерпина, Вакхъ и др. Вообще вся процессія эта принадлежитъ къ числу многихъ особенностей средневѣковой жизни, причина и истинное значеніе коихъ остаются доселѣ загадочными. Повторяясь регулярно каждый годъ, она не могла не образовать цѣлаго персонала постоянныхъ исполнителей; такъ какъ честь быть участникомъ въ процессіи возбуждала большое соревнованіе, то избраніе исполнителей сопровождалось обрядами и церемоніями, напоминающими обычаи указанныхъ

выше братствъ; всѣхъ торжественнѣе было избраніе лицъ, которымъ даны были важнѣйшія роли; для сбора костюмовъ и атрибутовъ ихъ составлялось особое шествіе; молодые клерки избирали себѣ на все время торжества главу, который слылъ впослѣдствіи подъ названіемъ намѣстника Базоши; глава молодежи духовной носилъ названіе аббата (Abbé), а подъ именемъ князя Любви являлся старшина молодыхъ дворянъ,—по замыслу основателя процессіи эти лица олицетворяли собою среднее сословіе, духовенство и дворянство (*). О характерѣ взаимныхъ отношеній между избираемыми главами шутовскихъ ассоціацій и ихъ вѣрноподданными можно судить по осмѣивающей ихъ Sottie nouvelle, изъ собранія Віоле-ле-Дюка (**), гдѣ изображенъ пріемъ королемъ дураковъ (Roy des Sotz) его подданныхъ. Король говоритъ:

Je suis des sotz seigneur et roy,
Pourtant je vueil par bon arroy
Maintenant (i)cy ma court tenir
Et tous mes sotz faire venir
Pour me faire la reverence
Et aussi que c'est grand plaisance
Quand fréres habitent ensemble,
Comme on chante, se me semble
поетъ:
Ecce quam bonum et quam jucundum
Habitare fratres in unum.

На этотъ призывъ своего властителя являются одинъ за другимъ пять шутовъ, но ихъ рѣчи, ихъ смѣлыя и грубоватыя шутки не показываютъ чрезмѣрнаго развитія вѣрно-

---

(*) Fabre, Etédes histor. etc. p. 165.
(**) Ancien théatre franç.—publié p. V. le Duc (Biblio. Elzévirienne) t. II, p. 223.

подданническихъ чувствъ; въ присутствіи короля они отстрѣливаются другъ отъ друга двусмысленностями и каламбурами; король принимаетъ живое участіе въ спорахъ; не забывая своего достоинства, онъ старается спуститься до ихъ уровня, быть съ ними за панибрата, каждый разсказываетъ про свои похожденія и планы, остритъ и смѣется надъ замѣченными человѣческими слабостями, а король, какъ человѣкъ, превышающій всѣхъ опытностью въ шутовствѣ, подаетъ изрѣдка свое мнѣніе; все дышетъ тою непринужденностью, которою всегда одушевлены были эти веселыя братства; король одинъ изъ первыхъ поднимаетъ бокалъ за единодушіе всѣхъ братьевъ и всѣ голоса сливаются въ общій хоръ во славу и честь «компаніи.»

Судебныя ассосіаціи, Базошскія общества, Имперія Галилейская и др. также много содѣйствовали развитію народно-комическаго начала; помимо мистерій и moralités, столь-мало согласныхъ съ стремленіемъ къ веселому провожденію времени молодыхъ писцевъ и адвокатскихъ помощниковъ, у нихъ съ первой поры существованія ихъ обществъ, возникъ, какъ сказано было, обычай разыгрывать между собою пробныя сцены изъ судейскаго быта, изображавшія допросъ свидѣтелей, совѣщанія судей, защиту адвокатовъ.—Эти сцены давали просторъ остротамъ молодежи надъ своими патронами и поддерживали въ ней духъ независимой и смѣлой критики современныхъ обстоятельствъ. Насмѣшка надъ неправосуднымъ судопроизводствомъ, равно какъ и безсильнымъ и полнымъ шарлатанства ремесломъ врачей, была одной изъ любимѣйшихъ темъ средневѣковой сатиры. Поэтому изъ импровизованныхъ пародій Базошскихъ братьевъ впослѣдствіи развилась самостоятельная комедія изъ юридическаго быта, лучшимъ выраженіемъ коей служитъ вѣчно свѣжій и блестящій наивнымъ юморомъ первобытной сатиры *Адвокатъ Пателенъ*. — Въ теченіи зимы совершалось согласно уставу Базоши, публичное

защищеніе *парадпаго* или, по инымъ, *скоромнаго* процесса (cause solennelle, cause grasse), содержаніемъ котораго служило обыкновенно какое-нибудь соблазнительное, скандальное происшествіе, случившееся съ кѣмъ-либо изъ лицъ судебнаго міра. Подробности, въ которыя входили дѣйствующія лица при мнимомъ судоговореніи, были проникнуты цинической откровенностью и смѣлыми нападками на лица и нравы. Ранняя общественная среда, понимая пользу подобныхъ упражненій будущихъ судей и защитниковъ, смотрѣла сочувственно на нихъ и нерѣдко устами высоко поставленныхъ личностей признавала ихъ законность и основательность. Но съ развитіемъ тщеславнаго монархизма и самовластія администраціи, всѣ бойкія проявленія сатирическаго направленія въ этой средѣ принуждены были смолкнуть.—Процессіи, парады, избирательныя торжества, пріемы членовъ Базоши у своего короля, его судъ и расправа надъ ними, равно какъ и милость и отличія, даруемыя имъ со всѣмъ аппаратомъ величія и церемоній шутовскаго двора, дополняютъ собою обзоръ важныхъ заслугъ судебныхъ братствъ на пользу развитія народнаго, *свѣтскаго* театра.

И такъ, отовсюду народъ видѣлъ живые признаки зарождающейся новой комедіи: скоморохи, раздѣлявшіе съ нимъ всѣ важнѣйшія событія его жизни, развили въ немъ страсть къ скоромнымъ сценамъ, полнымъ остротъ, насмѣшекъ и прибаутокъ; придворные и городскіе шуты служили тому-же дѣлу; процессіи и комическіе обряды дурацкихъ братствъ и иныхъ странныхъ ассоціацій развивали въ обширныхъ размѣрахъ то, что отдѣльныя личности не въ силахъ были вознести надъ уровнемъ случайной декламаціи; въ судебномъ-же мірѣ все молодое и живое тѣшилось и пробовало силы въ осмѣяніи господствовавшихъ въ его средѣ пороковъ. Подъ такимъ одновременнымъ и дружнымъ вліяніемъ, вкусы народа не могли не подвергнуться съ ранней поры коренному измѣненію; на-

родъ не могъ сохранить платоническаго взгляда на единственный законный дотолѣ видъ театра, на драму духовную, на мистерію, когда вокругъ него, едва оторвавшагося отъ зрѣлища мученій праведниковъ, раздавался звонъ колокольчиковъ дурацкой шапки, изъ подъ которой выглядывала уморительная маска, или съ комической торжественностью проходило шествіе дурацкаго братства, или слышался смѣхъ, возбуждаемый «скоромнымъ дѣломъ» Базошскихъ клерковъ.... Естественная слабость восторжествовала и міряне, призванные (въ видахъ приданія большей торжественности мистеріи увеличеніемъ числа исполнителей) къ участію въ представленіи духовныхъ піэсъ, незамѣтно ни для себя, ни для другихъ, привыкли добавлять подлинный текстъ піэсы, ея сценическій распорядокъ своими вставками, рѣчами отъ себя, которыя мало шли къ назидательному тону піэсъ, но удовлетворяли понятной прихоти людей отъ міра сего.—Такъ какъ свѣтскимъ людямъ поручалось первоначально исполненіе второстепенныхъ ролей, то первые слѣды вторженія комическаго элемента замѣчаются въ тѣхъ сценахъ, гдѣ дѣйствуютъ эти второстепенныя личности. По странной случайности въ драмѣ средней Европы (нѣмецкой, славянской) первенствующею въ этомъ отношеніи сценою служитъ появленіе продавца мазей, предлагающаго Маріамъ и Іосифу благовонныя вещества для умащенія тѣла Спасителя. Этотъ продавецъ, *Quacksalber* въ Германіи, *Mastickář* въ Чехіи, является нерѣдко въ сопровожденіи своей жены и горничной и ищетъ себѣ слугу, котораго находитъ въ лицѣ плутоватаго Рубина; этотъ Рубинъ превосходитъ своего господина смышленостью, плутовствомъ и способностью сально и цинически острить. Не обращая вниманія ни на торжественность общаго настроенія, ни на святость личности, съ которою ведется разговоръ, оба шарлатана разражаются неудержимымъ потокомъ двусмысленностей, грязныхъ анекдотовъ, взятыхъ изъ современной жизни или

даже намековъ, относящихся къ лицамъ, дѣйствующимъ въ священной драмѣ. Нерѣдко Рубинъ являлся въ сопровожденіи двухъ помощниковъ, носящихъ граціозныя имена Pusterbalk и Lasterbalk, и вмѣстѣ съ ними пускался въ интриги, разражался двусмысленностями, или обманывалъ довѣрчиваго своего господина Иппократа, meister Jpocras de gratia divina, какъ онъ его называетъ. Типъ продавца мазей былъ взятъ прямо изъ жизни; какъ это замѣтилъ еще Девріентъ, въ немъ воспроизведена та оригинальная фигура продавца универсальныхъ средствъ, обставляющаго свою торговлю пышными рекламами, комическими обращеніями къ толпѣ и къ сопровождающимъ его комическимъ личностямъ, фигура, еще недавно появлявшаяся на ярмаркахъ и храмовыхъ праздникахъ Италіи и южной Франціи и теперь постепенно изчезающая.—Такое-же распространеніе свѣтскими подробностями священнаго текста происходило и въ сценахъ, гдѣ выведена шумная и веселая жизнь Маріи Магдалины до ея обращенія. Завлекательныя рѣчи, обращаемыя ею къ собирающимся вокругъ нея молодымъ людямъ (солдатамъ Ирода, какъ это указано въ одной нѣмецкой мистеріи) дышетъ грубоватою чувственностью и несомнѣнно служитъ сколкомъ съ рѣчей и манеръ куртизанокъ, современныхъ представленію. Выше было указано на позднѣйшее развитіе этой сцены, вошедшей въ составъ Mystère de la passion. — Чудесное исцѣленіе Малха, которому въ виду зрителей Петръ отрубаетъ ухо, обставлено нерѣдко эпизодическимъ разговоромъ его съ своимъ сподвижникомъ и Малхомъ; послѣдній забавно жалуется, что лишеніе уха унизило его въ глазахъ всего народа, который будетъ считать его дуракомъ; не менѣе комична просьба, съ которою впослѣдствіи Малхъ обращается къ своимъ товарищамъ, умоляя ихъ убѣдиться собственными глазами, точно-ли пристало къ нему ухо.—Изображеніе спасенія Ноя и событій, предшествующихъ потопу, превратилось въ одной

честерской мистеріи (*) благодаря вліянію свѣтскаго начала, въ оригинальную картину семейнаго быта Ноева; Ной, обращаясь къ свей дорогой половинѣ, тщетно убѣждаетъ ее войти въ ковчегъ; онъ отдаетъ справедливость ея всегдашней энергіи и приглашаетъ жену доказать ее еще разъ на дѣлѣ, пока не поздно; она не хочетъ и слышать о вступленіи въ «какой-то ящикъ,» если съ нею не будутъ спасены всѣ ея кумушки; если Ной не исполнитъ ея желанія, пусть уѣзжаетъ онъ куда хочетъ и достаетъ себѣ новую жену. Ной посылаетъ за ней своихъ сыновей, которые застаютъ ее распивающею послѣднюю чарку съ подругами въ виду наступающихъ волнъ; сыновья принуждаютъ ее войти въ ковчегъ, гдѣ она отвѣчаетъ на привѣтствіе своего мужа полновѣсною пощечиной.—Весьма рѣдко мірская страсть къ разнообразному смѣшенію высокаго съ обыденнымъ, серьезнаго съ забавнымъ доводила до приписыванья словъ и рѣченій, возбуждающихъ въ слушателяхъ улыбку, важнѣйшимъ лицамъ священной исторіи и въ особенности существамъ Божественнымъ. Въ наивно вѣрующемъ кругу средневѣковой мысли, кототорый одинъ и могъ вынести и поддержать мистерію, рѣзкое обхожденіе съ святостью не могло доходить до крайнихъ предѣловъ.— Вообще возникновеніе сценъ свѣтскаго содержанія, равно какъ и введеніе цѣлыхъ постороннихъ піэсѣ характеровъ замѣчается въ сравнительно-поздній періодъ духовной драмы; древнѣйшія произведенія еще проникнуты духомъ чистой, неподдѣльной набожности и передаютъ породившее ихъ настроеніе въ мельчайшихъ подробностяхъ. Купцы, продающіе масло умнымъ и неразумнымъ дѣвамъ (въ древней провансальской мистеріи) не менѣе добродѣтельны, чѣмъ прочія дѣйствующія лица; они спокойнымъ тономъ высказываютъ свой совѣтъ

(*) Mariot. Miracle-plays or mysteries. Basel. 1838.

запастись масломъ у разумныхъ дѣвъ, пока не пришелъ женихъ; позднѣйшая мистерія не преминула-бы воспользоваться введеніемъ на сцену купцовъ, и на этомъ основала-бы веселую интермедію, полную прибаутокъ и двусмысленностей, которыя умышленно контрастировали-бы съ печалью дѣвъ. Утилизированіе всѣхъ вводныхъ (по требованію самаго хода піэсъ) лицъ изъ народа, воиновъ, гонцовъ, вѣстниковъ, палачей, и т. д. въ видахъ доставленія отдыха и развлеченія зрителямъ и для комическихъ вставочныхъ сценъ, составляетъ характеристическій пріемъ мистерій всѣхъ странъ и школъ, отъ коллективныхъ англійскихъ мистерій до комедій Симеона Полоцкаго. Воины, сопровождающіе Христа на Голгоѳу или стерегущіе гробницу, тѣлохранители Ирода, воины, производящіе избіеніе младенцевъ, говорятъ грубоватымъ казарменнымъ жаргономъ; докторъ или бабка, часто появляющіеся на сценѣ мистерій, представляютъ любимую пародію на шарлатановъ, тщеславившихся своимъ полузнаніемъ и охотниковъ производить эксперименты надъ человѣческими организмами для пользы науки,—типъ, воспринятый позднѣйшими фарсами; представители медицины говорятъ постоянно туманнымъ или совершенно непонятнымъ, дикимъ языкомъ; таковъ разговоръ докторовъ Maistre Odo и Maistre Antitus въ мистеріи de la Vengeance de la passion, перемѣшанный латинскими словами и ссылками на Галліена; являющійся въ послѣднемъ актѣ той-же піэсы докторъ, которому Неронъ приказываетъ вскрыть желудокъ своей матери, слыветъ подъ именемъ tailleur des gens (хирургъ).—Пастушескія сцены въ рождественскихъ мистеріяхъ составляли, какъ сказано было, преимущественно удѣлъ народнаго элемента; впрочемъ комизмъ, допускавшійся въ рѣчахъ простодушныхъ пастуховъ, былъ чуждъ сатирическихъ побужденій, и имѣлъ собственно цѣлью яснѣе отмѣтить безъискусственность той среды, которой первой довелось узнать о великомъ событіи.—Но, если по слу-

чайности или прихоти типы современной жизни прокрадывались въ неприкосновенную сначала сферу духовной драмы, то въ томъ, то въ другомъ видѣ, за то были неизмѣнные носители комическаго начала, которые своими похожденіями служили постояннымъ противовѣсомъ одноформенному религіозному тону,—это были прежде всего дьяволы, духи тьмы, служители сатаны. Нижній этажъ мистеріальной сцены хотя предназначенъ былъ сперва для устрашенія робкаго зрителя картинами адскихъ мученій, скоро превратился въ источникъ безконечныхъ наслажденій для смѣшливой толпы, видѣвшей какъ всѣ ухищренія демоническаго лукавства разбивались дѣйствіями ангеловъ и праведниковъ, и какъ неудачи всегда производятъ злобное волненіе въ адскихъ кружкахъ, волненіе, доходящее до ссоръ и драки. Дѣйствительно вслѣдъ за какимъ-либо рѣшеніемъ Бога или намѣреніемъ, высказаннымъ однимъ изъ подвижниковъ истинной вѣры, сатана немедленно сзываетъ къ себѣ на совѣтъ всѣхъ подвластныхъ ему демоновъ; народная фантазія награждаетъ всѣхъ ихъ особыми именами: Астаротъ, Беліалъ, Вельзевулъ, Форгинбусъ, Гаргаранъ и т. д.; въ нѣмецкой мистеріи о «папѣ Юттѣ» является даже бабушка Люцифера, по имени Лиллисъ, превосходящая хитростью все адское народонаселеніе. Всѣ они привѣтствуютъ своего властелина дикими восклицаніями и круговой пляской; затѣмъ каждый изъ нихъ даетъ свой совѣтъ, какое искушеніе человѣческой натуры избрать въ данномъ случаѣ, и общій хоръ заранѣе торжествуетъ свою побѣду. Но по мѣрѣ перенесенія дѣйствій демонической толпы въ средній, земной этажъ, большая часть смѣлыхъ ея надеждъ разбиваются и опозоренные, поруганные возвращаются мрачные духи въ свое логовище; за то велико ихъ торжество, когда несчастная душа, осужденная на вѣчныя муки, становится ихъ жертвой; съ злобной радостью накидываются они на нее, и, слѣдуя замѣченному уже въ мистеріяхъ пристрастію къ ультра-натуральному изображенію всѣхъ

подробностей пытокъ, страданій, казней, побоищь,— возбуждаютъ невольный смѣхъ своими мстительными ужимками.—Говорить съ этими демонами людямъ можно лишь на особомъ тарабарскомъ языкѣ; заклинатель духовъ (въ французскомъ мираклѣ о Θеоѳилѣ) вызываетъ черта рядомъ дико звучащихъ словъ: Bagahi, Laca, Bachahé, Lamac, Cahi, Achabahé, и т. д. Прибавимъ къ комическимъ положеніямъ, въ которыя иногда попадаются демоны, забавный костюмъ ихъ, какъ его описываетъ Рабле и какую-то особенную фризировку ихъ волосъ, о которой особенно заботятся англійскія мистеріи (*), и мы поймемъ, почему эти страшилища съ виду возбуждали искренній смѣхъ въ зрителяхъ. Нерѣдко злоупотребляли этимъ эффектомъ появленія чертей на сценѣ и время отъ времени поручали имъ исполненіе отдѣльныхъ вставочныхъ сценъ, не имѣвшихъ ничего общаго съ даннымъ моментомъ піэсы; это были чертовскія сцены по преимуществу (diableries) и многіе производятъ французскую поговорку le diable à quatre отъ того, что въ этихъ піэсахъ по большей части дьяволы являлись вчетверомъ.—Дѣло отдѣльныхъ комическихъ личностей въ мистеріи казалось недостаточнымъ, и пріурочиваніе забавныхъ выходокъ къ опредѣленнымъ лишь сценамъ — безсильнымъ передъ страстью современнаго зрителя къ развлекающему зрѣлищу; желаніе восполнить этотъ недостатокъ привело къ введенію въ драматическую среду постояннаго смѣшливаго амплуа въ лицѣ шута, который не относясь ни къ одной изъ сторонъ піэсы, вставлялъ свое слово всюду, гдѣ хотѣлъ, не обращая вниманія, что его прыжки и остроты приходились часто вразрѣзъ съ настроеніемъ зрителей. Какъ видно, и это нововведеніе навѣяно было привычкой, обычаемъ; шутъ, игравшій такую важную роль въ народной жизни, получилъ неза-

---

(*) „Paid to Wattis for dressing the devil's head,“ значится въ одномъ спискѣ театральныхъ расходовъ. Edinburgh Essays, p. 68.

мѣтно доступъ и въ мірѣ современнаго театра. Какъ въ жизни, такъ и на сценѣ ему нельзя было указать опредѣленной роли и ограничить его декламацій писаннымъ текстомъ; по большей части ему оставляли полную свободу рѣчи и появленіе его на сценѣ среди дѣйствія отмѣчалось въ режиссерской рукописи словами: *здѣсь говоритъ шутъ*. Оттого онъ не стѣснялся ни въ тонѣ, ни въ выборѣ выраженій и то открыто издѣвался надъ слабостью Ирода, то трунилъ надъ Іудой, то передразнивалъ дѣйствія и движенія святыхъ. Впослѣдствіи безличная фигура шута (клоуна) постепенно уступала мѣсто болѣе выдержанному комическому типу, заимствованному и въ этомъ случаѣ изъ обычныхъ народныхъ увеселеній; на сцену вторгается Hans Wurst нѣмецкихъ масляничныхъ шутокъ, въ испанскихъ духовныхъ драмахъ веселитъ зрителей неизмѣнный *gracioso*, разнообразные типы фарсовъ и маріонетныхъ представленій итальянскихъ мимовъ и скомороховъ получаютъ права гражданства въ сферѣ мистерій.

Укорененіе свѣтскаго элемента происходитъ постепенно, но вмѣстѣ съ тѣмъ дружно идетъ объ руку съ пробужденіемъ національнаго самосознанія въ другихъ областяхъ умственной дѣятельности народа. При ближайшемъ наблюденіи надъ историческимъ развитіемъ народа нельзя не замѣтить, что по временамъ словно электрическая струя пробѣгаетъ по разнообразнымъ созданіямъ человѣческаго ума, отражая повсюду зарожденіе извѣстной мысли, извѣстнаго направленія; такъ въ музыкѣ чисто-контрапунктическій элементъ, возведеніе теоретическихъ упражненій въ верховную цѣль всего искусства, постепенно уступаетъ мѣсто другому направленію и становится обычаемъ избранныхъ композиторовъ брать основой своихъ мотеттовъ, мессъ и т. д. народные пѣсенные мотивы; такъ въ церковной живописи, и въ особенности въ картинахъ, которыми расписывались цвѣтныя готическія окна, начинаютъ вкрадываться свѣтскія подробности, костюмы, сюжеты; лубоч-

ная живопись получаетъ особое развитіе; въ духовной драмѣ происходитъ укорененіе комическаго начала, подготовляющее полный расколъ въ мірѣ стараго театра.

Случайныя комическія сцены въ мистеріи или рѣчи облигатныхъ увеселителей массы, шутовъ, продавца мазей, демоновъ, не могли служить послѣднимъ, законченнымъ фазисомъ развитія комическаго начала; вторженіе свѣтскаго элемента въ духовную драму съ теченіемъ времени становится столь сильно, что приводитъ къ обособленію всѣхъ названныхъ явленій изъ разрозненнаго состоянія въ одно цѣлое, къ составленію изъ отдѣльныхъ сценъ небольшихъ комическихъ піэсъ; исполняемыя между актами драмы, онѣ на время отвлекали вниманіе зрителя отъ серьознаго и возвышеннаго ея строя и освѣжали умъ веселыми сценами изъ вседневной жизни. Эти піэски, «между-врошенныя, забавныя игралища,» какъ они назывались на Руси, носили нерѣдко характеристическое названіе интерлюдій (entremeses въ Испаніи). Англійскій театръ, всего шире развившій этотъ родъ, увѣковѣчилъ его въ лѣтописяхъ національнаго драматическаго искусства, передавая любовь къ нему изъ рода въ родъ. Слово интерлюдія рано дѣлается въ Англіи чѣмъ-то въ родѣ синонима драмы вообще; въ привиллегіяхъ, выданныхъ въ разное время бродячимъ труппамъ актеровъ, какъ равно и въ запрещеніяхъ, нерѣдко налагаемыхъ на свободное занятіе ихъ ремесломъ, интерлюдія упоминается какъ особый родъ драматическихъ и именно свѣтскихъ произведеній. При дворѣ Генриха VII находилась цѣлая труппа актеровъ, посвятившая себя исполненію однихъ интерлюдій; ихъ отличительнымъ именемъ было «The players of interludes.» Статутъ временъ Генриха VIII преслѣдуетъ всѣ «духовныя піэсы, интерлюдіи, баллады» и т. д.; въ патентѣ, данномъ въ 1603 году Шекспиру съ товарищами, интерлюдіи все еще упоминаются наряду съ комедіями, траге-

діями и «исторіями» (histories) (*). Образовавшіяся первоначально изъ сценъ и рѣчей свѣтскихъ дѣйствующихъ лицъ въ мистеріяхъ интерлюдіи сохранили отъ своего первообраза особенность частыхъ уклоненій отъ сюжета главной піэсы, уклоненій, ничѣмъ не оправдываемыхъ, кромѣ стремленія развлечь слушателя. Какъ воины, дѣлящіе ризы Христовы, начинали, бывало въ мистеріи препираться и укорять другъ друга различными семейными дѣлами и разговоръ принималъ характеръ уличной народной сцены, такъ и интерлюдіи, храня въ началѣ до нѣкоторой степени связь съ духовной драмой, постепенно освобождались отъ этой связи и лишь механически сопоставлялись съ актами набожной піэсы. Въ старыхъ коллективныхъ мистеріяхъ связь интерлюдій съ основнымъ текстомъ еще замѣтна; такъ напр., въ пастушескихъ сценахъ, предшествовавшихъ изображенію Рождества Христова и составляющихъ особый отдѣлъ коллективной мистеріи подъ именемъ *Paginae pastorum*, слѣдующія согласно Евангелію рѣчи пастуховъ прерывались вставочной сценой, гдѣ передъ зрителями являлся великій плутъ и овцекрадъ Макъ, который, притворяясь бѣднымъ и удрученнымъ семьею, проситъ позволенія у пастуховъ провести съ ними ночь. Изъ предосторожности, они кладутъ его промежъ себя, надѣясь такъ устеречь свое стадо отъ его нападеній; но ловкій воръ успѣваетъ украсть лучшаго барана, снести его къ женѣ, которая не менѣе удачно хоронитъ концы въ воду. Макъ снова возвращается спать къ пастухамъ; развязка интерлюдіи нѣсколько напоминаетъ *Пателена*: жена Мака, стонущая за перегородкой послѣ родовъ и баранъ, лежащій въ колыбели и изображающій новорожденнаго, донельзя напоминаютъ мнимую болѣзнь и разнорѣчивый бредъ Пателена. Похожденія пастуховъ съ Макомъ внезапно обрываются пѣснью ангеловъ, возвѣ-

(*) Malone. Historical account. p. 52.

щающихъ рожденіе Спасителя и затѣмъ мистерія идетъ далѣе своей обычной чередой (*).—Отъ такого, хотя уже поверхностнаго подчиненія главной піэсы, интерлюдія переходитъ къ полной независимости; такъ въ періодъ сравнительной возмужалости англійской драмы мы находимъ вставленною въ піэсу о Дамонѣ и Пиѳіи нѣкоего мистера Эдвардса (1562) интерлюдію, передающую вовсе не относящіяся къ дѣлу похожденія какого-то угольщика (**). — Отъ такого разъединенія одинъ шагъ къ выдѣленію изъ общей связи; такъ въ 1551 году встрѣчаемъ старѣйшую англійскую комедію Юдолля (Udall) *Ralph Roister Doister* (***) осмѣивающую по слѣдамъ Плавта хвастливость и напыщенность воинскаго званія, олицетвореннаго въ героѣ комедіи; комедія-же эта еще носитъ названіе интерлюдіи. Самостоятельное существованіе выдѣлившейся и лишь повременно сопоставляемой съ драмою, интерлюдіи расширяетъ и предѣлы ея источниковъ, проясняетъ ей кругозоръ и дозволяетъ проникнуться серьезными цѣлями. Такъ въ пору ревностнаго протестантскаго усердія Генриха VIII, его любимый стихотворецъ и буффонъ Джонъ Гейвудъ въ интерлюдіяхъ своихъ далъ мѣсто религіозной полемикѣ и, какъ напр. въ приписываемой ему піэсѣ *The four P's*, осмѣивалъ отпущеніе грѣховъ за деньги и наглую торговлю индульгенціями. Подобно этому интерлюдіи принимали иногда не вполнѣ идущую къ нимъ окраску аллегорической *moralité* и въ своемъ небольшомъ объемѣ вмѣщали прихотливѣйшія олицетворенія отвлеченныхъ понятій; такова интерлюдія, носящая мистическое названіе *Every man*, которую, по ея ха-

---

(*) Ebert. Englische Mysterien. S. 135—136.

(**) Moritz Rapp. Studien ü. d. engl. Theater. 1862, s. 4.

(***) Лучшія изданія Вильяма Купера (для Шекспирова общества) въ 1847 голу, и новѣйшее Эдуарда Арбера въ коллекціи English reprints, 1869 г.

рактернымъ признакамъ, мы выше отнесли къ области чистыхъ моралей. — Тому же дѣлу, которому служили интерлюдіи въ серединѣ піэсы, служили часто и небольшія сцены столь-же отрывочнаго характера, которыя исполнялись по окончаніи піэсы, въ видахъ возстановленія веселаго настроенія въ зрителяхъ. Это были такъ называемыя *Джиги* (jigs), получившія это названіе, вѣроятно, вслѣдствіе того, что къ діалогамъ и рѣчамъ шута присоединялось и исполненіе стараго и понынѣ любимаго англійскаго танца *Джига*. Эти піэсы Деліусъ метко сравниваетъ съ тѣми веселыми Chansonettes, которыя составляютъ отраду привычной публики парижскихъ бульварныхъ театровъ нашего времени, — «это была смѣсь речитатива, пѣнія и танца, уснащенная намеками на современныя событія и шутками клоуна; увеселителя труппы, столь же необходимаго въ трогательной драмѣ, какъ и въ комедіи (*).» Позднѣйшимъ видомъ стараго Джига была придуманная Бенъ—Джонсономъ и усовершенствованная Мильтономъ искусственная форма такъ называемаго *Mask* (Mask of Comus etc.), немногимъ пережившая впрочемъ своихъ изобрѣтателей.

Независимо отъ процесса выдѣленія комическаго элемента изъ мистерій и образованія интерлюдій, полагалось основаніе самостоятельному народному творчеству въ этой области тѣми-же странствующими пѣвцами—поэтами, труверами и мейстерзенгерами, которые оказали не мало услугъ и строго-духовной драматургіи. Задолго до многосторонняго развитія французскихъ фарсовъ и нѣмецкихъ масляничныхъ шутокъ, мы встрѣчаемся съ цикломъ веселыхъ комедій—оперетокъ, возникшихъ въ оживленномъ кругу сѣверо-французской городской жизни, плодомъ фантазіи и находчивости мѣстныхъ труверовъ. На первомъ мѣстѣ въ ряду этихъ смѣлыхъ нововводителей

(*) N. Delius. Ueb. d. engl. Theaterwesen zu Shakesp. Zeit. Bremen, 1853, s. 16.

является типическая личность Аррасскаго трувера Адама de la Hale, почему-то прозваннаго въ своемъ кружкѣ горбатымъ (Bochu). Судьба его полна странныхъ приключеній и во многихъ частностяхъ остается еще загадочною; вслѣдствіе семейныхъ обстоятельствъ и чрезмѣрнаго обремененія его родины тяжелыми податями, мы видимъ его постоянно мѣняющимъ мѣсто жительства; въ свитѣ Роберта II, графа Артуа, онъ переселяется въ Неаполь, гдѣ умираетъ около 1286. Въ піэсахъ своихъ (въ особенности въ Li Gieus de Robin et de Marion) Адамъ является столь-же хорошимъ музыкантомъ, какъ и комическимъ писателемъ; удачно согласуя рѣчи съ напѣвами, имѣющими очевидное родство съ народными пѣснями, онъ является истиннымъ провозвѣстникомъ оперы, задолго до робкихъ опытовъ Пери и Каччини, считающихся родоначальниками опернаго стиля; онъ былъ одинъ изъ первыхъ музыкантовъ средневѣковой школы, которые рѣшились попробовать свои силы надъ многоголосною контрапунктическою композиціею (*).— Въ первой своей комедіи (Li jus de la feuillie) онъ сказался весь какъ былъ, съ поразительной откровенностью выводя на судъ зрителей свои личныя и семейныя дѣла; ему не посчастливилось въ женитьбѣ, хорошенькая дѣвушка, которую онъ идеализировалъ до свадьбы, оказалось далеко не безупречною въ нравственномъ отношеніи, до того, что онъ рѣшается ее бросить, — и все это въ цѣлости переноситъ онъ въ свою комедію и разсказываетъ отъ своего лица исторію своей женитьбы; затѣмъ онъ переноситъ зрителя въ свою обстановку, знакомитъ съ кружкомъ, въ которомъ онъ вращался, съ своими товарищами и отцомъ; мы застаемъ его разочарованнаго въ любви и готоваго все кинуть и переселиться въ Парижъ, гдѣ онъ надѣет-

---

(*) Ambros, Gesch. der Musik. Bd. II. S. 231—232.

ся вступить въ клерки. И по окончаніи піэсы онъ все еще не двинулся въ путь, и въ этомъ-то состояніи нерѣшительности, сомнѣнія и раздраженія, онъ сталкивается съ цѣлымъ рядомъ комическихъ личностей и выдерживаетъ нѣсколько смѣшныхъ сценъ,—быть можетъ, рядъ фактовъ дѣйствительно съ нимъ бывшихъ. Такъ является сначала докторъ, котораго друзья Адама просятъ излечить его отца отъ скупости, такъ какъ отецъ не хочетъ дать сыну денегъ на дорогу; докторъ приступаетъ къ самымъ щекотливымъ разспросамъ и рѣшаетъ, что у того *родильная болѣзнь*, происходящая отъ излишняго наполненія его бочки (желудка); такою же болѣзнью, по словамъ его, одержимы трое изъ жителей ихъ города (очевидно намеки на личности); тотъ же докторъ уличаетъ какую-то Douce-Dame въ любовныхъ похожденіяхъ. Среди общаго шума входитъ монахъ съ мощами св. Акира, излечивающаго всѣхъ задорныхъ, неистовыхъ и глупыхъ (st. Acaire звучитъ сходно съ словомъ acariatre; извѣстно, что въ старой Франціи народъ вѣрилъ въ цѣлебность цѣлаго ряда сопоставленій имени святаго съ однимъ изъ людскихъ недостатковъ или болѣзней) (*); онъ приглашаетъ всѣхъ поклониться святому и принести ему дары; того, кто болѣе отличается въ вещественныхъ приношеніяхъ, онъ высоко восхваляетъ и говоритъ, что онъ себя «хорошо зарекомендовалъ святому».—Къ нему приводятъ дурака, который говоритъ безсмыслицы и дерзости, но нимало не стихаетъ отъ общенія съ праведникомъ; его дикія рѣчи даютъ однако автору поводъ къ рѣзкой сатирической выходкѣ, свидѣтельствующей, какъ постепенно накипало въ массѣ чувство презрѣнія и ненависти къ папству, какъ оно прорывалось время отъ времени въ самыхъ пас-

---

(*) Nisard. Hist. des livres populaires. T. II. p. 81. „Saint Eutrope guerissait l'hydropisie, saint Atourni les étourdissements, saint Mein la gale aux mains“ etc.

сивныхъ съ виду формахъ, задолго до реформаціоннаго движенія. Папа Александръ IV особой буллой отнялъ у клерковъ-двоеженцевъ привиллегіи духовнаго сословія; множество недовольныхъ громко вопіяло противъ этой несправедливости, не понимая излишней суровости въ одномъ случаѣ, когда главы монашества безъ труда и безнаказанно мѣняютъ своихъ любовницъ и женъ. Адамъ сдѣлался отголоскомъ этихъ сужденій; когда приведенный дуракъ случайно заводитъ рѣчь объ этомъ дѣлѣ, разговаривающіе на сценѣ одинъ за другимъ высказываютъ свое мнѣніе объ немъ. «Счастливъ папа, который тутъ всему виною, что успѣлъ умереть», говоритъ одинъ. «Какъ, прелаты имѣютъ преимущество имѣть женъ и мѣнять ихъ, не лишаясь привиллегій, а клеркъ теряетъ свободу, обвѣнчавшись въ церкви съ женщиной, у которой есть другой мужъ! И тѣ, съ которыхъ мы должны брать образецъ, утопаютъ въ развратѣ и въ такой степени попираютъ достоинство своего сословія», говоритъ другой. Третій сообщаетъ, что въ ихъ городѣ готовится рядъ процессовъ, вызванныхъ новымъ распоряженіемъ, процессовъ, въ которыхъ оскорбленные клерки истощатъ всю свою ловкость и умъ, положатъ всѣ свои денежныя средства, чтобъ досадить деспотическому Риму. — Сцена постепенно пустѣетъ и рѣчи и характеры, схваченные съ натуры, смѣняются эпизодомъ романтическаго свойства, какъ будто взятымъ изъ современнаго легендарнаго сказанья. На мѣсто сходки Адама съ друзьями слетаются три волшебницы, Morgue, Arsile и Maglore; туда-же шлетъ своего гонца рыцарь Hielekin, осужденный по смерти на вѣчное скитаніе по ночамъ съ цѣлой дружиной вѣрныхъ ему воиновъ, носящійся по горамъ и доламъ съ шумомъ, звономъ и бряцаньемъ мечей (Ф. Мишель (*) сближаетъ легенду объ Гилекенѣ съ норманскимъ сказаніемъ о за-

(*) Théatre français etc. p. 74.

гробныхъ странствіяхъ Карла V, on les appelloit la Mesgnie Hennequin *en commun language*, говоритъ сказанье); рыцарь этотъ влюбленъ въ волшебницу Morgue и гонцу поручено испросить у нея свиданіе; феи знали, что за нѣсколько мгновеній до нихъ тутъ были люди и въ отмщеніе имъ за то, что, противно обычаю, они не покрыли для нихъ земли ковромъ, каждая обѣщаетъ имъ рядъ невзгодъ или утѣхъ, смотря по добротѣ феи; на долю Адама достается талантъ стихотворца и безграничная влюбчивость, но вмѣстѣ съ тѣмъ ему предрекаютъ, что путешествіе въ Парижъ, вызванное жаждой знанія, не состоится, что онъ забудется въ объятіяхъ свой жены и покинетъ навсегда науку. Феи показываютъ посланному отъ Гилекена, какъ подъ взмахами колеса фортуны восходятъ и нисходятъ съ высоты счастія различные люди; это—новый случай сказать правду о своихъ землякахъ,—феи называютъ по именамъ лица, показывающіяся въ колесѣ и мѣтко очерчиваютъ ихъ прошлое.—Когда феи улетаютъ, боясь быть застигнутыми разсвѣтомъ, спрятавшіеся участники предшествовавшаго разговора приходятъ въ себя и сознаваясь другу, что имъ жутко, идутъ въ корчму. Піэса завершается сценой изъ нравовъ таверны; монахъ засыпаетъ за виномъ, пировавшіе съ нимъ друзья скрываются, сваливая на него весь счетъ, монахъ закладываетъ трактирщику мощи, не имѣя чѣмъ платить и выкупаетъ ихъ лишь, когда отецъ знакомаго уже ему дурака приводитъ ему вторично сына и оставляетъ нѣкоторое благое даяніе. Среди всѣхъ этихъ сценъ величаво проходитъ время отъ времени умная и грустная личность самаго Адама, стоящаго выше описываемыхъ нравовъ и томящагося жаждой выйти изъ тяжкаго положенія.—

(*) Написана въ Неаполѣ для развлеченія Графа Артуа въ 1285 г. Fétis. Biographie univers. des musiciens. 1837—44. p. 10.

Другая комедія Адама построена на одномъ изъ популярнѣйшихъ во Франціи, даже по сю пору, сюжетовъ, на разсказѣ о любви пастушеской пары, торжествующей надъ интригой и искательствомъ рыцаря (*). Извѣстно до тридцати-пяти моттетовъ и пасторалей, основанныхъ на разсказѣ о Робенѣ и Маріонѣ, а крестьяне въ Камбрэ поютъ до сихъ поръ пѣсню, которую въ піэсѣ Адама часто напѣваетъ счастливая Маріонъ:

Robin m'aime, Robin m'a
Robin m'a demandée, si m'ara.

Очевидно еще разъ, что творчество Адама исходило непосредственно изъ народной стихіи и постоянно поддерживало свою связь съ нею. Если въ Jus de la feuillie онъ знакомитъ зрителя съ веселой городской толпой, то во второй своей піэсѣ онъ переходитъ къ изображенію сельскихъ нравовъ своего времени. Содержаніе ея собственно не затѣйливо: рыцарь, который, возвращаясь съ соколиной охоты, застаетъ Маріонъ въ полѣ, пасущею овецъ, дважды выражаетъ ей свою любовь и встрѣчаетъ рѣшительный отказъ; наконецъ овладѣваетъ ею, несмотря на сопротивленіе Робена, увозитъ ее, но, убѣдившись въ ея несговорчивости, отпускаетъ; любящіеся снова сходятся и рѣшаются праздновать избавленіе отъ опасности веселымъ пиромъ съ друзьями подъ открытымъ небомъ; на зовъ Робена сходятся его пріятели съ своими подругами, вооруженные различными инструментами тогдашнихъ менестрелей, съ припасами, какіе каждому удалось собрать, и съ виномъ. Всѣ усаживаются на травѣ и начинается непринужденная, искренно веселая болтовня молодежи, начинаются различныя игры; одного изъ себя они выбираютъ королемъ, который своею властью покровительствуетъ нѣжнымъ отношеніямъ между влюбленными парами,—онъ позволяетъ Робену обнять свою Маріонъ, снисходительно выслу-

шиваетъ любезности, которыя въ присутствіи его говорятъ другъ другу остальные. Когда принесенныхъ припасовъ оказывается недостаточно, молодежь дѣлаетъ набѣгъ на сосѣднюю деревню, гдѣ въ то время праздникъ, и подкрѣпивъ свои силы, снова отдается веселью, пускается танцовать, съ Робеномъ и его невѣстой впереди; съ замирающими звуками плясоваго мотива оканчивается піэса.—При всемъ кажущемся сходствѣ ея общаго характера съ пастушескими идилліями позднѣйшей буколической поэзіи, она лишена вовсе ея фальшивой сентиментальности; она изображаетъ далеко не идеальные нравы, но напротивъ прямо беретъ свои типы съ натуры,—Робенъ весьма далекъ отъ томнаго и прекраснаго пастушка, онъ даже некстати попадается подъ руку рыцаря и, какъ Мазетто, получаетъ отъ него немилосердные побои, которые также способствуютъ увеличенію сочувствія къ нему въ Маріонъ; на пиру чуть не происходитъ ссора между молодыми крестьянами; но все охвачено однимъ духомъ неподдѣльной естественности и простодушная, вѣрная любовь пастушки къ своему простоватому герою полна поэзіи.

Идя впередъ по пути, проложенному какъ комическими вставками въ мистеріяхъ, такъ и самостоятельными произведеніями въ стилѣ піэсъ Адама de la Hale, новая комедія постепенно распространяла свою область; почти одновременно, во всѣхъ пунктахъ новаго движенія, въ средѣ шутовскихъ братствъ, Базошей, на свободныхъ публичныхъ театрахъ водворяется новая литературная особь, фарсъ, шутка, sottie. Связь, соединяющая первоначальную комедію съ духовной драмой, долго остается ощутительною; весьма вѣроятно, что въ началѣ новый видъ драмы сложился подъ вліяніемъ тѣхъ—же строго моральныхъ цѣлей, которыя руководили авторами богобоязненныхъ мистерій и moralités; насмѣшка надъ пороками должна была непосредственно вести къ исправленію нравовъ, поученіе не затемнялось самимъ дѣй-

ствіемъ, а напротивъ должно было быть очевидно для каждаго. Недовольствуясь одиночными типами для нравоучительнаго осмѣянія ихъ и даже, быть можетъ, считая, что подобное индивидуализированіе общихъ пороковъ не достигло—бы цѣли, авторъ ранняго фарса употребляетъ пріемъ, съ пользой прилагавшійся въ moralités и вводитъ на сцену олицетворенія самихъ пороковъ, потѣшаетъ свою публику непосредственно надъ ними. Таковъ по преимуществу характеръ такъ называемой *sottie*, образующей переходную ступень между старѣвшимъ направленіемъ и новой школою (строгое обособленіе подъ рубрику sotties всѣхъ фарсовъ съ аллегорическими пріемами не можетъ быть допущено, такъ какъ многія подобныя піэсы обозначаются въ современныхъ рукописяхъ и позднѣйшихъ изданіяхъ подъ именемъ *фарсовъ*). Страсть къ черезмѣрному обремененію піэсы аллегорическими личностями сильно нарушала-бы впечатлѣніе насмѣшки, еслибъ этотъ ложный пріемъ не искупался рѣзкимъ сатирическимъ направленіемъ, обличающимъ прямое отношеніе произносимаго порицанія къ политическимъ и общественнымъ обстоятельствамъ данной страны и народа. Въ *sotties*, равно какъ и въ фарсахъ, нерѣдко встрѣчаются подобные рѣзкіе намеки на современность, возвышающіе эти произведенія высоко надъ уровнемъ простой забавы. Такъ извѣстный Гренгоръ, авторъ ряда фарсовъ и *sotties*, въ *sottie du Nouveau Monde* смѣло нападаетъ на папу Юлія II за его противодѣйствіе автономіи французской церкви и подсмѣивается надъ всѣмъ напыщеннымъ окруженіемъ папскаго престола; прагматическій договоръ (санкція) пользовавшійся покровительствомъ короля и составляющій предметъ ненависти папы, является тутъ олицетвореннымъ наряду съ честолюбіемъ, превышеніемъ власти, обманомъ, тщеславіемъ, невѣжествомъ; папа представленъ Итальянцемъ плохо разумѣющимъ французскій языкъ и забавно смѣшивающимъ въ своемъ разговорѣ слова обоихъ языковъ. Онъ

повергаетъ на землю Прагматическій договоръ, ищущій себѣ убѣжища у Университета. Піэса заключается вызовомъ короля на энергическое противодѣйствіе насилію и на возстановленіе церковной автономіи. Въ фарсѣ о духовникѣ, шарлатанѣ и трактирщикѣ (*), неизвѣстнаго автора, осмѣяна дерзкая торговля подложными реликвіями, которую открыто вели вплоть до реформаціи католическіе монахи; духовникъ (le pardonneur), подъ видомъ котораго олицетворено все его сословіе, предлагаетъ на продажу обломокъ райской стѣны, гребень съ головы пѣтуха, пропѣвшаго трижды на дворѣ Пилата, остатокъ одной изъ досокъ Ноева ковчега, крыло одного изъ серафимовъ и т. д. Учрежденіе полковъ вольныхъ стрѣлковъ (des Francs-Archers) отразилось въ фарсѣ du Franc Archiez (**), гдѣ представленъ типъ подобнаго наемника безъ дѣла, который клянется, что зло беретъ его теперь, когда не съ кѣмъ ему воевать; онъ вспоминаетъ свои прежнія похожденія, трусость на полѣ битвы и храбрость въ мародерствѣ и нападеніяхъ на чужое добро, на птичьи дворы и курятники, вспоминаетъ, какъ угрозами достигалъ онъ своей цѣли у женщинъ, а самъ пользовался милостями своего капитана; онъ внезапно пугается привидѣнія, являющагося ему въ видѣ бретонскаго стрѣлка и рѣшается покаяться; но, начавъ исповѣдь, быстро прерываетъ ее, замѣтивъ, что страшилище исчезло, и снова начинаетъ прежнія рѣчи. — Таже наемная вольница осмѣяна въ фарсѣ о Новыхъ Людяхъ (Des gens nouveaux) (***), гдѣ рѣзкость сатиры доходитъ до крайнихъ предѣловъ. Свѣтъ говоритъ объ этихъ пришельцахъ:

(*) Ancien théatre franc. publ. p. Viollet-le-Duc. II p. 50.

(**) id. p. 326.

(***) id. tom. III, p. 232.

Si ne sont mie gens d'armes
Qui soyent mis à l'ordonance,
Servans au royaulme de France,
Ce ne sont qu'un tas de paillars,
Mechans, coquins, larrons, pillars.
Je prie à Dieu qui les confonde (**).

Отношенія между свѣтскою и духовною властью очерчены въ фарсѣ, озаглавленномъ ихъ названіями. — Разладъ между современной педагогіей, сплошь поддавшейся господству школьной латыни, представленъ въ рядѣ фарсовъ, гдѣ некстати щеголяющій латинскими фразами ученый забываетъ даже свой родной языкъ и прибавляетъ латинскія окончанія къ французскимъ словамъ, въ видахъ ихъ облагороженія; благодаря этому, его рѣчь становится непонятна и поднимается на смѣхъ, какъ мнимо-классическія *бабусъ*, *лопатусъ* Гоголевскаго семинариста. — Болѣе общими сатирическими нападками задаются два любопытныхъ фарса, исполненныхъ въ 1523 и 24 году въ Женевѣ при встрѣчѣ новобрачной супруги герцога Савойскаго (**). Ожесточенность порицанія вкоренившихся пороковъ невольно обращаетъ на себя вниманіе. Приводимъ для образца выдержку одной тирады:

Monde, tu ne trouble pas
De voyr ces larrons attrapars
Vendre et acheter benefices
Les enfans es bras des nourrices

(*) „Это не солдаты, которые, исполняя долгъ присяги, служатъ французскому королевству,—это толпа негодяевь и воровъ! Да накажетъ ихъ Богъ.“—

(**) Эти фарсы изданы въ 1868 году въ Женевѣ Фикомъ, въ огранич. числѣ экземпл. См. Revue crit. d'hist. etc. 1868 p. 223.

Estre abbez, Evecques, Prieurs
Tuer les gens pour leur plaisir etc. (**)

Фарсъ (въ болѣе ограниченномъ смыслѣ этого слова) былъ продуктомъ естественной жажды веселья и, почти всегда чуждый поучительныхъ цѣлей, представляетъ рядъ веселыхъ сценъ, либо схваченныхъ прямо съ натуры, либо придуманныхъ досужею фантазіей автора; порожденный духомъ народнаго юмора, онъ открываетъ обширное поприще для введенія на потѣху современной публики любимыхъ ея сатирическихъ типовъ, тѣхъ личностей и характеровъ, надъ которыми любитъ смѣяться народъ. Какъ въ русскихъ интерлюдіяхъ и маріонетныхъ піэсахъ непремѣнными членами является цыганъ, жидъ, барышникъ, раскольникъ, такъ въ старыхъ французскихъ фарсахъ является монахъ, простакъ—крестьянинъ, странствующій продавецъ химическихъ снадобій, плутъ—слуга, сержантъ-гуляка и бреттеръ, безконечный рядъ типовъ легкомысленныхъ женщинъ, обманывающихъ мужей, ищущихъ интригъ, сварливыхъ въ домашнемъ быту и исправляемыхъ плеткой, типовъ сплетницъ и разнаго рода аферистокъ и т. д. Насмѣшка и въ этомъ случаѣ колетъ глаза своей рѣзкостью, но свободна отъ моральнаго приложенія и достигаетъ своей цѣли сама-собой. Избравъ разъ цѣль своихъ нападокъ, фарсъ безпощадно глумится надъ нею; въ немъ формируется и крѣпнетъ духъ народной оппозиціи противъ всѣхъ застарѣлыхъ язвъ соціальной жизни. Беретъ ли онъ развратное монашество предметомъ обличеній, онъ не забудетъ ни одной изъ его сторонъ: то онъ ставитъ скромничающихъ монаховъ въ

(*) „О свѣтъ, ты не ужасаешься при видѣ этихъ воровъ и лихоимцевъ, которые предаютъ и покупаютъ доходныя мѣста, чуть не дѣтей изъ рукъ кормилицъ, становятся аббатами, епископами и пріорами, убиваютъ людей для своего удовольствія и т. д.

общество публичныхъ женщинъ, гдѣ мнимые праведники постепенно сбрасываютъ съ себя маску и являются до того открытыми развратниками, что собесѣдницы ихъ не могутъ удержаться отъ упрека имъ за обѣщаніе дѣвства, котораго они не въ силахъ сдержать (*); то передъ нами сцена въ женскомъ монастырѣ, гдѣ открывается великій грѣхъ одной изъ сестеръ, произведшей нежданно на свѣтъ маленькое существо отъ монаха, брата Руадине; настоятельница приготовляетъ строгій выговоръ провинившейся: «Venite, et aprochantes, говоритъ она ей; madamus,—agenouillate,»—но вскорѣ прекращаетъ по неволѣ допросъ, потому что обнаруживается множество подобныхъ прецедентовъ и съ ея собственной стороны (**). По неразвитости вкуса въ обществѣ и неразборчивости въ сюжетахъ и картинахъ нравовъ, допускаемыхъ въ фарсахъ, большая часть ихъ отличается любовью къ цинизму, двусмысленностямъ, оскорбительнымъ для слуха женщинъ и дѣтей, присутствовавшихъ при представленіяхъ; многіе изъ напечатанныхъ нынѣ вновь фарсовъ едва скрываютъ, подъ иносказательной формой, дѣйствія, немыслимыя на сценѣ, другіе вовсе неудобны къ печати. Но разница въ понятіяхъ, въ воззрѣніяхъ на нравственность и приличія двухъ поколѣній, раздѣленныхъ между собою вѣками, такъ велика, что неудивительна та страсть, то общее влеченіе, которое сдѣлало фарсъ, шутку любимымъ народнымъ увеселеніемъ, въ ущербъ многому множеству мистерій, мираклей и моралей, долженствовавшихъ всецѣло утѣшать массу. Это неудивительно уже потому, что духовная драма, съ ослабленіемъ искренняго религіознаго чувства, согрѣвавшаго ее въ первые вѣка, постепенно утрачивала главную свою силу и притягивала къ себѣ болѣе вводными свѣтскими сценами, шутовскими выход-

(*) Leroux de Lincy et F. Michel: Recueil de farces etc. Tome 1-er.
(**) Idem.

ками, интермедіями, чѣмъ главнымъ своимъ содержаніемъ, въ то время какъ любезное народу безграничное раздолье смѣху, шутокъ, веселья, открывавшееся фарсами и sotties, сулило и впереди неудержимое прогрессивное движеніе, вѣчно поддерживаемое неизсякаемыми источниками матеріаловъ сатиры. Міръ фарса есть міръ дѣйствительной, гражданственной жизни, пробудившейся къ самосознанію, жаждущей обновленія; міръ мистерій есть область неудавшихся попытокъ сдѣлать агіографію предметомъ драмы, міръ борьбы между наивною набожностью и свободной вѣрой, между узкими ограниченіями освященной морали и порывающеюся на свободу народной стихіей. Оттого за мистеріальной литературой остается въ нашихъ глазахъ лишь право на уваженіе, должное всякому археологически-важному памятнику.

Въ веселыхъ кругахъ молодыхъ судейскихъ клерковъ суждено было появиться лучшему созданію въ области кореннаго фарса, перлу изъ всѣхъ фарсовъ, возбуждающему и по сю пору справедливое сочувствіе и удивленіе, знаменитому *адвокату Пателену* (*). Мы указывали уже на обычай, усвоенный членами Базоши, разъигрывать между собой импровизованныя сцены изъ судейскаго быта, вести въ лицахъ воображаемые процессы, содержаніе которыхъ по большей части бралось изъ судейской среды, причемъ уродливыя, отталкивающія явленія ея, тѣневыя стороны судейской или адвокатской практики съ особеннымъ жаромъ и рвеніемъ предавались на посмѣшище толпы. Къ числу подобныхъ импровизацій безъ сомнѣнія относится и *Пателенъ;* множество указаній въ текстѣ свидѣтельствуютъ о происхожденіи этого фарса изъ судейской сферы, о сочиненіи его лицомъ, близко сжившимся со всѣми мелочными частностями судебной практики. Создавшійся

(*) Недавно онъ былъ поставленъ на сценѣ московскаго Малаго Театра съ замѣчательнымъ успѣхомъ.

дружными усиліями нѣсколькихъ молодыхъ людей, онъ былъ подхваченъ массой и нетолько спасенъ отъ забвенія, на которое обречены были подобныя мимолетныя импровизаціи, но и сталъ любимѣйшею основной темой для дальнѣйшихъ опытовъ въ томъ—же родѣ, центромъ, вокругъ котораго группировались позднѣйшія приставки, дополненія, дорисовки характеровъ и лицъ; изъ области чистой commedia dell'arte по немногу *Пателенъ* перешелъ въ сферу чисто литературную и принялъ подъ рукой позднѣйшихъ исправителей и передѣлывателей видъ цѣльнаго произведенія съ эпилогомъ (Le testament de Pathelin), который приводитъ насъ къ развязкѣ земнáго странствія плутоватаго адвоката. Составляя долгое время наслажденіе французской толпы, *Пателенъ* былъ временно оттѣсненъ налетомъ трескучаго трагическаго жанра псевдо-классиковъ; но въ XVIII вѣкѣ онъ подвергся новой передѣлкѣ Брюэса и въ этомъ обновленномъ видѣ снова занялъ на сценѣ не только французской, но и на главнѣйшихъ театрахъ Европы высокое мѣсто. Вопросъ о времени появленія и авторѣ *Пателена* принадлежалъ доселѣ къ числу тѣхъ проблемъ, которыя открываютъ широкое поле догадкамъ и предположеніямъ, часто взаимно исключающимъ другъ друга, противорѣчивымъ теоріямъ, открыто соперничающимъ одна съ другой. Изъ массы этихъ разнородныхъ соображеній успѣла однако обнаружиться истина; повидимому, не можетъ быть спору, что фарсъ этотъ возникъ въ средѣ Базоши и развивался тѣмъ путемъ, который мы сейчасъ прослѣдили; несомнѣнно, что настоящій авторъ останется и впредь неизвѣстнымъ, какъ онъ неизвѣстенъ въ настоящее время; что различные писатели, которымъ приписывалось сочиненіе фарса (Піерръ Бланше, Адріанъ де-ла-Салль) могли быть искусными передѣлывателями, редакторами и безъ того уже своднаго текста. Предположеніе Женена (Genin), составителя лучшаго изданія *Пателена*, о томъ, что фарсъ этотъ впервые появился во Фландріи, при

дворѣ дофина Людовика, изгнаннаго Карломъ VII, гдѣ былъ написанъ для утѣхи принца приближеннымъ его, юристомъ и писателемъ Адріаномъ де-ла-Салль, врядъ-ли заслуживаетъ вниманія; тонъ всей піэсы, характеристика самого адвоката, техническіе термины, щедро разсѣянные повсюду, явно свидѣтельствуютъ о тѣсной прикосновенности этого произведенія къ парижской старѣйшей Базоши, въ чьемъ репертуарѣ оно всегда занимало первое мѣсто. Въ отдаленной Фландріи, для забавы скучающаго принца, весьма естественно было оживить любимую парижскую шутку, предварительно пересмотрѣвъ ее и дополнивъ новыми сценами. Что касается до времени появленія *Пателена*, можно безошибочно отнести его къ концу XIV или началу XV вѣка; нѣкоторые признаки, какъ напр. названіе различныхъ монетныхъ единицъ, бывшихъ въ разное время въ употребленіи и т. д., указываютъ на принадлежность нѣкоторыхъ частей піэсы ко времени короля Іоанна, другихъ—же ко времени Карла VI, что даетъ поводъ Фабру (*) предполагать въ настоящемъ видѣ піэсы сліяніе двухъ отдѣльныхъ произведеній, изъ коихъ первая часть *Пателена* и *Завѣщаніе* составляетъ-де одну піэсу, а остальная половина фарса—другую. Эта догадка, быть можетъ, могла-бы освѣтить многое въ исторіи образованія этой классической шутки; но критикъ самъ отказывается указать границы соприкосновенія отдѣльныхъ частей.

Считаемъ не лишнимъ остановиться нѣсколько долѣе на размотрѣніи Пателена. Незатѣйливое въ сущности, содержаніе его живо переноситъ читателя въ отдаленную эпоху, современную появленію этого фарса; первобытныя общественныя от-

---

(*) Нѣкоторые предполагаютъ, что фарсъ о Пателенѣ былъ исполняемъ на сценѣ, раздѣленной перегородками на два яруса, такъ что одинъ ярусъ изображалъ жилище Пателена, а другой суконную лавку; см. Besant. Studies in early French poetry. 1868 г. p. 202.

ношенія, судейскіе нравы, превосходно очерченный типъ плута-ходока по дѣламъ, обдѣлывающаго дѣла свои не сутяжничествомъ, но ловкостью, пронырливостью, кстати употребленнымъ остроуміемъ, и терпящаго пораженіе именно на этомъ поприщѣ, отъ противника, превосходящаго его находчивостью, —все это, согрѣтое неподдѣльной веселостью, чуждою натянутаго или балаганно-непристойнаго юмора, придаетъ всему фарсу тонкій и законченный пошибъ истинно-*французской* народной комедіи, дѣлая его вмѣстѣ съ тѣмъ предметомъ справедливаго удивленія и для чуждыхъ національныхъ литературъ.

Небогатый дѣлецъ средней руки Пателенъ, подобно нашему «плуту и мошеннику» Фролу Скабѣеву, томится неопредѣленностью своего положенія, замкнутостью своей карьеры и худобою своего кармана; огорченная и отъ того нѣсколько сварливая жена его Guillemette, еще болѣе разжигаетъ его внутреннее недовольство и вынуждаетъ его къ смѣлымъ и энергическимъ дѣйствіямъ Достойной парѣ не во что одѣться и надобно прежде всего добыть сукна на платье ему, на костюмъ ей. Въ головѣ Пателена мигомъ явился и созрѣлъ цѣлый планъ; выходя на поиски, онъ только спрашиваетъ жену, какого цвѣта сукно она предпочитаетъ: быть можетъ, сѣрое съ зеленымъ отливомъ, или тонкое Брюссельское, или какое другое?—Изумленная подобными вопросами при безденежьѣ, жена незнаетъ, что подумать. Но Пателенъ уже стучится въ дверь лавки знакомаго ему по наслышкѣ продавца суконъ; издалека заводитъ онъ рѣчь; всѣхъ родныхъ суконщика зналъ онъ когда-то и обо всѣхъ теперь заботливо разспрашиваетъ, а въ чертахъ лица самого продавца онъ замѣчаетъ удивительное сходство съ любезными ему чертами его отца, величайшаго Пателенова друга. Въ старые годы и нравы были иные; старикъ отецъ суконщика былъ всегда готовъ помочь пріятелю, ссудить его деньгами, онъ никогда

не торговался изъ-за какой нибудь бездѣлицы, вовсе не былъ щепетиленъ въ торговыхъ дѣлахъ съ друзьями. Послѣ такого приступа, Пателенъ какъ бы невзначай протягиваетъ руку къ одной штукѣ сукна, наиболѣе ему приглянувшейся; онъ начинаетъ восторгаться ея добротностью и мастерскою выдѣлкой, льститъ хозяину и наконецъ, какъ бы убѣдясь въ своемъ безсиліи устоять отъ соблазна подобной покупки, объявляетъ ему, что до того плѣненъ красотою матеріала, что рѣшается изъ восьмидесяти су, сбереженныхъ имъ на черный день, истратить двадцать на покупку сукна. Когда сукно отрѣзано и обѣ стороны, поторговавшись, сошлись въ цѣнѣ, Пателенъ проситъ купца придти за деньгами къ нему, убѣждаетъ его продолжать и съ нимъ прежнія дружескія сношенія обоихъ семействъ; замѣтивъ неудовольствіе и за тѣмъ нерѣшительность купца, онъ приглашаетъ его къ себѣ на радушный пиръ, проситъ раздѣлить съ нимъ жирнаго жаренаго гуся, «посмотрѣть, какое вино пьетъ онъ.»—Когда продавецъ начинаетъ подаваться на столь любезное приглашеніе, Пателенъ усиливаетъ свои просьбы и вызывается избавить гостя отъ тяжкой ноши и теперь—же отнести къ себѣ купленное сукно. Новая уловка удается и торжествующій Пателенъ спѣшитъ съ добычей домой, въ то время, какъ купецъ не нарадуется выгодной сдѣлкѣ. Всѣ случайности предвидѣлъ Пателенъ и на случай прихода своего новаго кредитора приготовилъ, опять-же какъ плутъ Скабѣевъ, хитро придуманную сцену; когда тотъ стучится къ адвокату и надѣется тотчасъ же увидѣть его и получить деньги, его встрѣчаетъ растерянная и смущенная Guillemette и въ отвѣтъ на его нетерпѣливые вопросы, всхлипывая, отвѣчаетъ;

Pardonnez moy, je n'ose
Parler haut: je croy qu'il repose,
Il est un petit aplommé:

Hélas! il est si assommé
Le povre homme.......
Le drapier. Qui?
Guillemette. Maistre Pierre.
Le dr. Quoy! n'est il pas venu querre
Six aulnes de drap maintenant?
Guillem. Qui, luy?
Le d. Je en vient tout venant
N'a pas la moytié d'ung quart d'heure,
Delivrez moy: dea, je demeure
Beaucoup. Ça, sans plus flageoller,
Mon argent?
Guillem. Hé! sans rigoller,
Il n'est pas temps que l'on rigolle.

Во время этого спора за сценой раздаются стоны, причитанья и бредъ Патeлена, который легъ въ постель и прикинулся опасно больнымъ. Чѣмъ недовѣрчивѣе выражается кредиторъ, тѣмъ степанія за сценой становятся все сильнѣе; наконецъ, благодаря ловко разыграннымъ ролямъ, суконщикъ убѣждается въ ошибкѣ и, сконфуженный, уходитъ поспѣшно домой, чтобъ перемѣрять штуку сукна и убѣдиться, не во снѣ-ли видѣлъ онъ все это странное происшествіе. Но приходъ домой еще болѣе убѣждаетъ его въ истинѣ случившагося обмана; снова спѣшитъ онъ къ супругамъ Пателенъ, но новыя сцены ожидаютъ его тамъ. Болѣзнь адвоката превратилась въ горячечный бредъ; самыя несообразныя, дикія вещи говоритъ онъ въ своемъ забытьи, и то заговоритъ на одномъ областномъ нарѣчіи французскомъ, то отъ него внезапно перейдетъ къ другому, или вдругъ заговоритъ по латини.—Несчастный суконщикъ въ ужасѣ убѣгаетъ, не слыша веселаго смѣха, раздающагося ему вслѣдъ.— Послѣ завершенія этой сцены, въ піэсу вводится новый мотивъ, который, сплетаясь съ предъ-

идущей интригой, усложняетъ и еще болѣе разнообразитъ дѣйствіе. Такъ какъ въ этомъ моментѣ піэсы замѣчается нѣкоторая грань, переломъ, отдѣляющій вступительную часть отъ послѣдующей, то многіе пытались уловить тутъ слѣды существовавшаго будто-бы раздѣленія фарса на два дѣйствія. Но подобное предположеніе имѣетъ мало правдоподобія; единственная частность, въ которой усматривается раздѣльность піэсы,— это внезапное введеніе новыхъ лицъ, новой интриги,—не можетъ быть принята тутъ во вниманіе: въ мірѣ стариннаго театра, гдѣ дѣйствіе въ продолженіе нѣсколькихъ минутъ развивается не по часамъ, а по годамъ и десятилѣтіямъ, гдѣ достаточно перейти съ одного угла сцены къ другому, чтобъ пройти громадное разстояніе отъ Іерусалима къ Риму или Парижу, подобная второстепенная вольность шла не взачетъ. Не ближе-ли къ истинѣ было-бы указать здѣсь грань двухъ первобытныхъ народныхъ или базошскихъ фарсовъ, слитыхъ воедино кѣмъ либо изъ передѣлывателей, фарсовъ, изъ коихъ одинъ познакомилъ насъ съ плутнями Пателена въ общественномъ быту, а другой передаетъ намъ о дѣяніяхъ его на юридическомъ поприщѣ?... Но вернемся къ фарсу. Вслѣдъ за непостижимой исторіей съ Пателеномъ, суконщика постигаетъ новое горе; входитъ пастухъ Аньеле, которому поручилъ онъ свое стадо и который пользовался этимъ для продажи шерсти съ овецъ и питался мясомъ ягнятъ, увѣряя хозяина, что всѣ они, одинъ за другимъ, околѣли, удрученные болѣзнями; Аньеле пришелъ требовать объясненія касательно посѣщенія, сдѣланнаго ему жандармомъ, который *что-то* говорилъ ему про судъ, куда-то звалъ его. Суконщикъ яростно укоряетъ его и грозитъ жестокимъ судомъ; пастухъ спѣшитъ стушеваться и ищетъ защиты у Пателена. Здѣсь-то впервые Пателенъ является въ качествѣ адвоката, здѣсь уже чувствуется жало сатиры, вложенное въ піэсу базошскими братьями. Развѣдавъ о сущности дѣла, выслушавъ искреннее сознаніе пастуха, онъ спрашиваетъ:

Que donras-tu, si je renverse
Le droit de ta partie adverse
Et si je te renvoye absouz?

Я заплачу не какими нибудь су, а червонным золотомъ съ коронами, отвѣчаетъ пастухъ.

Pathelin.

Donc, tu auras cause bonne
. . . .
Si tu parles, on te prendra
Coup a coup aux positions
Et en tels cas, confessions
Sont si très-préjudiciables
Et nuisent tant *que ce sont diables.*
Pour ce, vecy que tu feras
J'a tost, quant on t'apelleras
Pour comparoir en jugement.
Fors *bée*, pour rien que l'on te die;
Et, s'il advient qu' on te mauldie,
En disant, hé cornart puant,
Dieu vons mette en mal, truant
Vous moquez—vous de la justice?
Dy, bée! . . . .

Оба противника сходятся въ судѣ; появленіе Патслена въ качествѣ судебнаго защитника несказанно поражаетъ суконщика, двойственность преступленія, которое на бѣду тѣсно связано съ однимъ и тѣмъ-же предметомъ—овцами (съ одной стороны мясо, съ другой шерсть, обращенная въ сукно) окончательно спутываетъ въ головѣ его всѣ понятія. Начнетъ-ли онъ излагать судьѣ вину пастуха, онъ укоряетъ его въ кра-

жѣ шести аршинъ сукна,—а Пателена обвиняетъ въ злостномъ расхищеніи овецъ; эта куріозная обвинительная рѣчь ведена съ замѣчательнымъ умѣньемъ и дышетъ свѣжимъ, наивнымъ юморомъ. Судья выходитъ изъ терпѣнья и проситъ обвинителя возвратиться снова къ своимъ овцамъ (Sus, *revenons à nos moutons*), но и это убѣжденіе не помогаетъ. Пастухъ-же, вѣрный Пателеновой инструкціи, на всѣ вопросы судьи отвѣчаетъ овечьимъ блеяніемъ: *bée*! Разсерженный судья отпускаетъ обоихъ, полагая, что имѣлъ дѣло съ безумными или идіотами. Дѣло пастуха выиграно и Пателенъ ожидаетъ условленнаго барыша; но простоватый плутъ—пастухъ оказывается находчивѣе своего учителя и побиваетъ его собственнымъ-же его оружіемъ. На всѣ вопросы объ деньгахъ онъ энергически отвѣчаетъ: *Bée*! Пателенъ, замѣчая, что безвозвратно и безславно обманутъ, онъ, который считалъ себя докторомъ плутовства, княземъ ловкаго обмана, усерднымъ расточителемъ честныхъ словъ и обѣщаній, исполненіе которыхъ послѣдуетъ развѣ послѣ втораго пришествія, и обманутъ кѣмъ-же, простымъ деревенскимъ пастухомъ! *Bée*, слышится все тотъ-же отвѣтъ.

Pathelin.

Heu, bée! l'en me puisse pendre
Si je ne vois faire venir
Un bon sergent, mesadvenir
Luy puisse, s'il ne t'emprisonne

Добро-пусть онъ прежде найдетъ меня, воскицаетъ пастухъ и убѣгаетъ.

Слава, увѣнчавшая эту веселую шутку и удержавшая ее въ народной любви въ продолженіе ряда вѣковъ, достаточно говоритъ въ объясненіе значенія ея въ исторіи развитія на-

родной комедіи; какъ всякое высоко-замѣчательное произведеніе, она немедленно перешла въ народную среду, цѣлыя выраженія и остроты ея стали любимыми пословицами, и нѣкоторыя уцѣлѣли до нашего времени; выше указано было выраженіе *revenir a ses moutons*, употребительное и доселѣ; Пателенъ называетъ себя *un avocat sous l'orme* (мелкій ходатай по дѣламъ, чающій движенія воды подъ тѣнью вяза, гдѣ нерѣдко по деревнямъ чинилась судебная расправа), — и это выраженіе живо и въ наше время; отъ самаго имени Пателена составился особый глаголъ *patheliner*, вилять, изворачиваться, лукавить.

Фарсы, прототипомъ которыхъ служилъ вѣчно веселый и неувядающій *Пателенъ*, связаны, помимо Базошскихъ братствъ, съ возникновеніемъ особой ассоціаціи, спеціально посвятившей себя ихъ исполненію; это знаменитые *Enfans sans souci*. Это общество, какъ полагаютъ, образовалось при Карлѣ VI; въ него открытъ былъ доступъ лицамъ всѣхъ сословій, которыхъ соединяла одна цѣль — искренное и беззавѣтное дурачество. То безъ сомнѣнія маловажное обстоятельство, что въ числѣ членовъ этого братства встрѣчаются нѣкоторые базошскіе клерки, подало поводъ къ предположеніямъ, что братство *Беззаботныхъ* было учреждено парижскою Базошью или составляло подвѣдомственное ей учрежденіе и что глава его, носившій отличительное названіе *prince des sots*, входилъ въ составъ администраціи базошскаго королевства.—За отсутствіемъ положительныхъ подтвержденій этихъ догадокъ, можно не безъ основанія смотрѣть на это учрежденіе какъ на что-то въ родѣ театральнаго казачества, открывшаго ряды свои пришельцамъ со всѣхъ сторонъ. —Въ братствѣ *Беззаботныхъ* сосредоточилось развитіе фарса во всѣхъ его видоизмѣненіяхъ; въ его средѣ вырабатывались новые комическіе типы; таковъ напр: Gros-Guillaume, любимая утѣха Генриха IV, dame Gigogne, Gautier—Garguille и т. д. Рѣзкость и цинизмъ на-

смѣшки беззаботныхъ братьевъ, привлекая къ себѣ массу, въ тоже время навлекали на нихъ гоненія администраціи и парламента; исторія ихъ братства, завершающаяся 1612 годомъ, заключаетъ въ себѣ рядъ разнообразныхъ столкновеній его съ властями или съ соперничающими съ нимъ ассоціаціями, какъ напр. съ братствомъ Страстей, которое нашлось наконецъ вынужденнымъ искать компромисса, разграничить съ Беззаботными свой репертуаръ и отказаться въ ихъ пользу отъ исполненія *sotties* и фарсовъ. Постепенная централизація власти и смѣлость ея репрессивныхъ дѣйствій по немногу начала сковывать свободное развитіе театра Беззаботныхъ; ихъ сатирическіе пріемы, характеръ ихъ піэсъ, подвергались порицанію, почти цензурѣ, вызывали внушенія и угрозы; при Францискѣ I парламентъ принудилъ братство быть осмотрительнѣе въ своихъ дѣйствіяхъ. Воспользовавшись примѣромъ итальянскихъ комиковъ, водворившихся въ ту пору во Франціи, братство прибѣгло къ сосредоточенію комическаго элемента вокругъ нѣсколькихъ избранныхъ и неизмѣнныхъ личностей, усвоило себѣ типы схожіе съ знаменитыми характерными масками итальянскаго театра; за ними должна была, въ видахъ безопасности скрываться насмѣшка надъ современными личностями и событіями. Отсюда тѣсное сближеніе французскаго фарса съ итальянской комедіей, повліявшее впослѣдствіи съ такой силой на образованіе таланта Мольера.

Первое появленіе итальянской комической труппы во Франціи должно быть отнесено къ весьма раннему періоду; съ молоду Екатерина Медичи, по словамъ Брантома, любила смотрѣть комедіи и потѣшаться продѣлками Цанни или Панталона (*); стало быть, уже въ второй половинѣ 16-го вѣка итальянскій фарсъ уже имѣлъ доступъ во Францію; въ 1570 г.

(*) Molière et la coméd. italienne, p. Louis Moland. 1867 г. p. 33.

мы видимъ уже правильно организованную труппу подъ управленіемъ нѣкоего Ganassa, а въ 1576 г., къ открытію генеральныхъ штатовъ въ Блуа Генрихомъ III, была выписана изъ Италіи одна изъ лучшихъ труппъ, прозванная *Gli Gelosi*, вмѣщавшая въ себѣ избраннѣйшія комическія силы итальянской сцены. Полная жизненнаго огня и прирожденнаго итальянскому народу остроумія, народная комедія, вся основанная на импровизаціи исполнителей, которыхъ соединяла и удерживала въ извѣстныхъ границахъ одна лишь бѣгло написанная программа піэсы,—эта комедія, носящая типическое названіе *commedia dell'arte* въ отличіе отъ *сдержанной* комедіи (commedia sostenuta) т. е. комедіи писанной сплошь, сочиненной, искусственной, — не могла не привлечь къ себѣ французскую толпу, до такой степени падкую до бойкой насмѣшки, до сатирической выходки, въ какой-бы формѣ она ни воплощалась. Теперь-же передъ нею предстала цѣлая фаланга забавныхъ масокъ, типы которыхъ выработалъ уже въ своемъ развитіи народный итальянскій фарсъ; то былъ Венеціанецъ Панталонъ, Арлекинъ, болонскій докторъ, Бригелла, Скапенъ (Scapino), Фрителлино, Franca—Trippa, и другія живыя воплощенія плутовства и надутости, нахальства и ложной учености, простоты душевной и торгашества, закоренѣлой отсталости и огненной рѣзвости; за ними гурьбой вторгнулись на сцену съ виду второстепенныя лица, но которыя нерѣдко и въ жизни и на сценѣ являются главными двигателями важнѣйшихъ событій; это — слуги и служанки, плутоватые наперсники и сообщники своихъ господъ, интриганы и зачинщики разнообразнѣйшихъ хитросплетеній и интригъ,—слуги, прототипъ которыхъ представляетъ плутъ *Zanni*, порожденіе веселой Венеціи стараго времени, служанки, являющіяся предвѣстницами Мольеровскихъ субретокъ, узаконившихъ этотъ типъ въ позднѣйшемъ французскомъ театрѣ,—типъ знакомый намъ и жившій въ русской комедіи вплоть до Грибоѣдов-

ской Лизы. Кромѣ комедіи dell'arte труппа *Dei Gelosi* и послѣдовавшая за нею *Gli Fedeli*, славная своимъ Скарамушемъ, знакомила французское общество съ искусственной, писанной комедіей Италіи, и переходила отъ комедіи Аріоста къ цинически веселымъ шуткамъ Аретина, отъ ѣдкой сатиры знаменитаго Джордано Бруно къ тонкой насмѣшкѣ и прекрасному стиху Макіавелли. Сближеніе, установившееся тогда между итальянскою и испанскою драмой, внесло въ репертуаръ названныхъ труппъ переводы и передѣлки съ испанскаго. Такъ была представлена въ 1657 году итальянская передѣлка Джилиберти драмы Габріеля Теллеца «Каменный Гость» (Il convitato di pietra) (*), впервые внесшая въ литературный міръ западной Европы легенду — родоначальницу необозримаго поколѣнія обработокъ и вдохновеній ею. — Этотъ наплывъ новыхъ началъ, это сопоставленіе сыраго матеріала, который представляли собою народные фарсы или полу-ученыя драмы, колеблющіяся между идеаломъ мистеріи и классической трагедіи, — и стройнаго, уже выработавшаго свои характеристическія черты, литературно-обдѣланнаго и нерѣдко уже достигающаго художественности, драматическаго стиля, не могло остаться безъ вліянія на дальнѣйшіе развитіе французскаго театра. У пришельцовъ приходилось многому учиться, и мы видимъ, какъ лучшія силы французской комедіи идутъ къ нимъ прямо въ ученье; мы видимъ Мольера, черпающаго по своей обычной привычкѣ, въ богатомъ итальянскомъ репертуарѣ, основывающаго Тартюфа на одной изъ комедій Аретина, Донъ-Жуана на упомянутой выше обработкѣ испанской піэсы, берущаго у итальянскихъ буффонадъ типъ Сганареля, который подъ рукой его выноситъ столько различныхъ превращеній, подражающаго Итальянцамъ въ *Le dépit amoureux*, въ *l'A-*

(*) Moland.—Molière et la com. ital. p. 191.

mour médecin, даже, по мнѣнію нѣкоторыхъ его современниковъ, и въ *Précieuses ridicules*.

Старый народный фарсъ, тѣснимый со сцены формирующеюся и вырабатывающею себѣ стиль и направленіе, новой комедіею, постепенно стушевывался; эдикты парламента, деспотическія мѣры властей не позволяли болѣе въ столицахъ веселости и насмѣшекъ на распашку,—и фарсъ удалился со сцены и пріютился у неизмѣнныхъ любимцевъ народа, — маріонетокъ. Нѣкогда бродячіе, гистріоны средневѣковой Франціи съ теченіемъ времени осѣли, группируясь вокругъ главнѣйшихъ, періодически-повторяющихся большихъ ярмарокъ, на которыя сходились и съѣзжались массы провинціальнаго народа; на ярмаркахъ St. Germain, St. Laurent, St. Ovide протекла главнѣйшимъ образомъ вся жизнь народныхъ французскихъ маріонетокъ. Съ 1646 года дана была правительствомъ привиллегія устроителямъ маріонетныхъ представленій на ярмаркахъ, дозволявшая имъ безпрепятственно заниматься своею профессіею. Они усвоили себѣ коренные типы старыхъ фарсовъ, ввели снова комическія личности Готье—Гаргиля, Тюрлюпена и др., присоединивъ къ нимъ позаимствованнаго у Итальянцевъ Полишинеля, который сталъ героемъ миніатюрныхъ театровъ—палатокъ. Приключенія Полишинеля, то влюбленнаго и страдающаго отъ любви, то волокитствующаго съ ловкостью и умомъ Донъ-Жуана, то справляющаго пышную свадьбу, то магика и чародѣя, то храбраго воина, и т. д. до безконечности, давали возможность, переходя изъ одной сферы въ другую, подмѣчать и осмѣивать многія разнообразныя стороны жизни; это было въ дѣйствительности цѣлью и стремленіемъ французскихъ маріонетокъ. Судя по небольшому, къ сожалѣнію, числу сохранившихся маріонетныхъ піэсъ и по многочисленнымъ свидѣтельствамъ современниковъ, убогій кукольный театръ отличался великой смѣлостью своихъ нападокъ и универсальностью своей сатиры; политическія неуда-

чи Франціи, грязныя интриги двора, уродливыя явленія общественной жизни, раздѣльность кастъ, на которыя распадалось общество, нравы знати, торгашества, сольдатески, все одинаково осмѣивали бойкія маріонетки; а позже, когда ихъ піэсы, привлекая къ себѣ сочувствіе образованнаго класса, начинали получать литературную обработку подъ перомъ Лесажа, Пирона, Фавара, сатира начинаетъ касаться ложныхъ явленій и въ литературной сферѣ, пародировать напыщенныя трагедіи ложно-классической эпохи, издѣваться надъ различными Дидонами, Персеями и прочей париковщиной того времени.

Въ такомъ двойственномъ направленіи шло дальнѣйшее развитіе французской комедіи. Судьбы народнаго комическаго театра у другихъ народовъ Западной Европы въ общихъ чертахъ представляютъ повтореніе главнѣйшихъ фазисовъ этого развитія. Такъ въ Испаніи, въ сферѣ извѣстныхъ уже читателю *Juglares* рано развиваются изъ пантомимныхъ сценъ, комическихъ пѣсенъ и плясокъ цѣльныя произведенія въ стилѣ французскаго народнаго фарса; современники звали ихъ насмѣшливыми играми (juegos de escarnios), благодаря ихъ задорной, часто не совсѣмъ приличной насмѣшкѣ надъ нравами. Это отсутствіе сдержанности вызвало съ раннихъ поръ запретительныя мѣры правительства; въ сборникѣ законовъ Альфонса X, составленномъ въ періодъ отъ 1252—57 года, находится одно изъ первыхъ свидѣтельствъ существованія этихъ фарсовъ или игръ, принимать участіе въ коихъ положительно запрещается духовнымъ лицамъ, которымъ совѣтуютъ исполнять только набожныя піэсы или мистеріи. (*)— Однако подобныя сатирическія произведенія нерѣдко имѣли доступъ и въ придворныя сферы; при дворѣ кастильскихъ королей часто давались фарсы и комедіи, конечно, вытер-

---

(*) Ferd. Wolff. Studien z. Geschichte d. Spanisch. Litter. Berl. 1859 s. 578.

пѣвшія предварительную передѣлку подъ руками ученыхъ писателей; тутъ усвоивали они характеръ *sottie*, принимали аллегорическое направленіе, какъ это видно изъ шутки о борьбѣ Дона Карнавала съ дамой, изображающею постъ, шутки, по мнѣнію Вольфа, представляющей древнѣйшій образецъ приложенія аллегоріи въ испанской литературѣ. Эти представленія въ связи съ балетомъ и пѣніемъ рано принимаютъ невполнѣ приложимое къ нимъ названіе *Entremeses*. Существуя отдѣльно, они не скоро достигли-бы самостоятельнаго развитія, еслибъ совершавшееся обычнымъ путемъ вторженіе свѣтскаго, комическаго начала въ мистеріи, не ввело-бы сначала въ нихъ ряда забавныхъ типовъ, а за тѣмъ не сдѣлало обыкновенною принадлежностью каждой мистеріи веселыя сцены въ промежуткахъ между актами, словомъ родъ интерлюдій; этими интерлюдіями послужили названныя *Entremeses*. Выходки клоуна, *gracioso*, какъ онъ слыветъ въ Испаніи, вмѣшивающагося въ представленіе серьезной сцены, и шуточныя вставныя *Entremeses*, пользуясь народной любовью, не могли однако, безъ прикосновенія опытной руки художника, безъ литературной огранки положить прочное основаніе самостоятельному комическому жанру. Народный характеръ первоначальнаго испанскаго театра явился тутъ спасительнымъ орудіемъ реформы; изъ его собственной среды вышли люди, съумѣвшіе собрать во-едино разрозненныя силы народной комедіи и дать впервые образецъ комедіи искуственной, литературной, но взятой прямо изъ современныхъ нравовъ, изъ живой народной жизни. Послѣ опытовъ Хуана де-ла Энсина въ сферѣ драмы, Варѳоломей де-Торресъ-Наарро, самъ комическій актеръ и директоръ странствующей труппы, Лопе де-Руэда, золотыхъ дѣлъ мастеръ и потомъ собратъ Наарро по профессіи артиста, произвели переворотъ въ области отечественной комедіи. Пробиваясь сквозь цѣпи, которыми инквизиція сковывала всякое свободное умственное движеніе, Наарро стремился приложить

къ комическому роду всѣ замѣченныя имъ во время пребыванія въ Италіи нововведенія итальянской комедіи; онъ стремился вдохнуть жизнь и стройное развитіе дѣйствія въ свои произведенія, но, еще слишкомъ близкій отъ господствовавшаго стиля безсвязныхъ, отрывочныхъ и безъискусственныхъ фарсовъ, онъ слишкомъ мало удалился отъ него. Его интрига безмѣрно проста, его пріемы грубы, насмѣшка слишкомъ съ плеча, вызывающая, рѣзкая. Тѣмъ не менѣе появленіе его въ драматическомъ мірѣ Испаніи прошло далеко не безслѣдно, а его значеніе для современности признала сама инквизиція, наложивъ запрещеніе на изданіе его комедій и не снимая этого запрещенія въ теченіе цѣлой четверти столѣтія.—Лопе де Руэда, самъ замѣчательный актеръ, умѣвшій своею игрой придать тонкій смыслъ своимъ фарсамъ (Pasos), пошелъ дальше въ изображеніи повседневной жизни, и мастерствомъ веденія интриги, обрисовкой характеровъ, комическими положеніями дѣйствующихъ лицъ, доставилъ имъ видное мѣсто въ лѣтописяхъ испанскаго театра. Его близость къ народному творчеству была причиной этого успѣха; драмы его далеко не могутъ выдержать сравненія съ живыми и бойкими фарсами. Ими онъ поднялъ и облагородилъ старинныя *Entremeses*, что подавало поводъ его преемникамъ на драматическомъ поприщѣ, какъ напр. Лопе де-Вега, считать его изобрѣтателемъ этого рода комическихъ антрактовъ. Въ небольшомъ стихотворномъ трактатѣ, представленномъ мадридской академіи, Лопе де-Вега, излагая свой взглядъ на сущность, теорію и назначеніе комедіи, вспоминаетъ объ описываемомъ періодѣ испанской комедіи, взирая на него съ нѣкоторымъ пренебреженіемъ (*) за излишнюю наклонность къ вкусамъ

(*) Ernest Lafond. Etude sur la vie et les oeuv. de Lope de Vega. 1857. p. 130—132.

толпы. Вотъ слова его: «я засталъ испанскую комедію не такою, какою ее замыслили ея основатели, но увидѣлъ въ ней порожденіе неразвитыхъ умовъ, которые представляютъ публикѣ всѣ выдуманныя ими причудливыя странности. Эти комедіи пользовались такимъ успѣхомъ, что всякому, кто вздумалъ-бы писать сообразно всѣмъ законамъ искусства, пришлось-бы умирать съ голоду. Я пробовалъ писать комедіи, соображаясь съ извѣстными принципами, но, когда видѣлъ, какъ чудовищныя произведенія, написанныя только для внѣшняго эффекта, привлекали изумленную толпу, я возвращался къ варварскимъ обычаямъ, запиралъ на ключь всѣ принципы и отгонялъ отъ себя Плавта и Теренція.... Лопе-де Руэда подалъ въ этомъ отношеніи примѣръ; его прозаическія комедіи до того низменнаго характера, что онъ выводитъ въ нихъ на сцену ремесленниковъ, и изображаетъ намъ любовь дочери кузнеца. Всѣ правила собственно тутъ соблюдены, такъ какъ дѣйствіе несложно, происходитъ въ средѣ людей плебейскаго происхожденія и никогда ни одинъ король не появляется на сценѣ.» Въ прежнее время, говоритъ далѣе Лопе, давались по три небольшихъ интермедіи между актами большихъ піэсъ, а теперь исполняютъ лишь одну, а прочія замѣняютъ балетомъ.» — Этотъ бѣглый очеркъ, сдѣланный современникомъ, даетъ хорошее понятіе о тонѣ и характерѣ народной комедіи въ дни Лопе-де-Руэда; близость къ народному пониманію, изображеніе обыденныхъ нравовъ и воздержаніе отъ изображенія героическихъ, сверхъ-естественныхъ характеровъ и столь-же-исключительныхъ страстей, простота и естественность, быть можетъ, даже нѣсколько утрированныя, вотъ ея главныя черты. Во всякомъ случаѣ подведеніемъ прочнаго фундамента бродящимъ силамъ народнаго фарса былъ сдѣланъ важный шагъ къ литературному развитію комедіи. Рядъ писателей, послѣдовавшихъ за Лопе-де-Руэда, въ числѣ которыхъ наиболѣе выдаются имена Алонзо-де-ла-Вега, Хуана де Тимонеда,

Хуана де ла Куэва (подтвердившаго, какъ на дѣлѣ въ своихъ комедіяхъ, такъ и въ теоретическихъ трактатахъ правоту національнаго направленія въ испанской комедіи), Сервантеса, автора нѣсколькихъ десятковъ комедій, весьма впрочемъ посредственныхъ,—этотъ рядъ писателей, постепенно довершавшихъ переворотъ, начатый севильскимъ золотильщикомъ, придалъ національной комедіи, равно какъ и драмѣ, начинавшей уже освобождаться отъ гнета духовно-символическаго направленія, самостоятельный колоритъ, бо́льшую законченность формъ, правильное дѣленіе на акты и порядокъ въ выходахъ и явленіяхъ, расширилъ горизонтъ творчеству, пріохотилъ его къ вдумчивому и глубокому изученію человѣческихъ характеровъ. Словомъ была уже готова почва, на которой создался новый испанскій театръ, новая національная драма Лопе-де-Вега и Кальдерона, появленіе коихъ составляетъ эру въ лѣтописи испанскаго драматическаго искусства.

Народная основа подготовляла и въ Италіи возможность развитія самостоятельнаго комическаго театра. Фарсы и импровизаціи гистріоновъ по призванію были провозвѣстниками позднѣйшей commedia dell'arte; въ средѣ самаго народа издавна укоренилось въ широкихъ размѣрахъ исполненіе собственными силами, подъ открытымъ небомъ, въ дорогіе народу дни стародавнихъ бытовыхъ празднествъ, піэсъ полу-духовнаго, полу-свѣтскаго содержанія, гдѣ библейскіе типы сталкивались съ героическими *Reali di Francia* и набожныя рѣчи съ веселыми мірскими шутками; это-тѣ *maggi* или *Giostre*, исполняемые по сю пору во многихъ мѣстностяхъ Италіи, какъ напр. въ горахъ вокругъ Пистойи (*), и хранящіе драгоцѣнный отголосокъ старыхъ духовно-народныхъ представленій (rappresentazioni) наиболѣе ранняго періода итальянской драмы. Изъ этихъ двухъ источниковъ, сельской, народ-

(*) Tigri, Giuseppe. Canti pop. tosc. p. LIV—LX.

ной комедіи и скоморошьяго фарса, долженъ былъ-бы окончательно образоваться самостоятельный комическій театръ Италіи. Но простодушные *maggi* не дали прочныхъ результатовъ своего нѣкогда примѣчательнаго развитія и понынѣ остались отцвѣтающимъ, вянущимъ цвѣткомъ иной, давно забытой природы. Импровизаціи бродячихъ буффоновъ, создавъ справедливо—знаменитую комедію dell'arte открыли доступъ на сцену комическимъ типамъ, сложившимся въ народѣ, вводя ихъ при томъ, въ видахъ усиленія комизма, со всѣмъ разнообразіемъ ихъ мѣстныхъ діалектовъ; они дали исходъ накопившемуся въ массѣ чувству желчи и насмѣшливости и рано задались преимущественно сатирическими цѣлями. Но самое отсутствіе прочной почвы у этой сплошь импровизированной комедіи, зависящей отъ случайнаго, минутнаго вдохновенія актера, исключало возможность серьезнаго вліянія ея на развитіе комедіи вообще; прозрачность формъ и мимолетность вдохновенія не могли стать образцемъ для позднѣйшей литературной обработки, — они тѣшили собою и возбуждали живые восторги лишь въ современную имъ эпоху, когда жили и дѣйствовали тѣ высоко-талантливые актеры, которыхъ память обезсмертило ближайшее потомство, игру которыхъ воспѣвали поэты и въ трогательныхъ эпитафіяхъ оплакивали утрату незамѣнимыхъ увеселителей человѣчества. Когда одинъ изъ подобныхъ комиковъ, Фламиніо Скала, собралъ впервые уже въ началѣ семнадцатаго столѣтія (1611) нѣсколько программъ комедій, исполнявшихся его труппой, то этотъ сборникъ представилъ лишь слабыя, блѣдныя очертанія, очерки сюжетовъ въ бѣглыхъ штрихахъ, которые дополнить, дорисовать и тѣмъ объяснить причину народнаго къ нимъ сочувствія, могли только современники. Вліяніе комедіи импровизированной на такъ называемую выдержанную или ученую (erudita) ограничилось лишь тѣмъ, что многіе сюжеты, послуживъ однажды темой для комедіи dell'arte превращались

вслѣдъ за тѣмъ подъ перомъ писателей въ ученую, т. е. собственно литературную комедію. Тоже совершалось и на оборотъ: какъ напр. одна изъ любимыхъ въ свое время піэсъ Луиджи Гротто давалась одновременно на постоянномъ театрѣ и на сценѣ импровизированной комедіи (*). И такъ, главнымъ оплотомъ развитія національнаго драматическаго искусства оставалась эта quasi-ученая комедія и драма; раннее знакомство или, вѣрнѣе, возстановленіе вкуса къ литературамъ классическимъ повліяло на первые-же серьезные опыты созданія итальянской комедіи; комедіи Плавта, Теренція были передъ глазами первыхъ итальянскихъ комиковъ, у нихъ заимствовали они до мелочей всѣ пріемы, предметы насмѣшки, планъ и развитіе интриги. Первоначально только въ тѣсныхъ границахъ такого подражанія вращалась дѣятельность драматурговъ; подражанія и переводы классическихъ піэсъ составляли усладу придворной жизни, любимое развлеченіе знати, герцоговъ и папъ; въ XIV столѣтіи уже подобныя представленія были въ нравахъ современнаго общества, въ XV-же они принимаютъ постепенно широкіе размѣры; извѣстно торжественное исполненіе въ Феррарѣ въ 1486 году, по желанію герцога Эрколе д'Есте *Менехмъ* и *Амфитріона* Плавта (**) на театрѣ, спеціально для того построенномъ. Подъ вліяніемъ такого непосредственнаго ознакомленія съ древностью, естественно то рабство, съ которымъ раннія итальянскія комедіи копируютъ классическіе образцы. Этотъ періодъ подражательности, котораго не избѣжала ни одна литература, приводитъ слѣдомъ за собою спасительную реакцію національныхъ началъ, которая при сочетаніи благопріятныхъ условій можетъ разрѣшиться созданіемъ національнаго драматическаго искусства. Но эти благопріятныя условія, эта поддержка среды, счастливыя историческія обстоя-

(*) Moland: Molière et la comédie italienne.
(**) Klein, Gesch. des Drama's IV. 250.

тельства, высокій уровень народнаго самосознанія и нравственнаго развитія, дѣйствительно неизбѣжно необходимы,— иначе борьба оригинальнаго съ подражательнымъ ограничится разрозненными, частными усиліями, которыя замолкнутъ при первомъ сильномъ давленіи враждебныхъ стихій. Такова была однако грустная судьба итальянской комедіи. Конецъ XIV и первая четверть XV вѣка представляютъ собою временное торжество самобытнаго направленія въ комедіи, хотя еще не вполнѣ отрѣшившагося отъ поклоненія древнимъ образцамъ. Точкой соприкосновенія двухъ разновременныхъ и, казалось, столь отдаленныхъ другъ отъ друга школъ были нравы современнаго общества, которые такъ живо и неподдѣльно напоминали полную деморализацію и паденіе Рима временъ Плавта. Сходство предметовъ сатиры вело за собою введеніе болѣе близкихъ народу нравовъ на сцену итальянской комедіи. Такъ кардиналъ Биббіена, подражая въ своей цинической *Calandria* Менехмамъ, въ тоже время даетъ намъ образецъ семейной и общественной жизни въ Италіи его времени. Быть можетъ, потому и снискала себѣ эта комедія такой восторженный пріемъ и папа Левъ X со всѣхъ сонмомъ Ватикана наслаждался ея плоскостями и сальностями,—что зрители узнавали впервые на сценѣ черты своей распущенной, сластолюбивой жизни. Намъ иначе непонятно теперь это чудовищное хитросплетеніе грязныхъ интригъ, сводничества, измѣны супружескому долгу, шутокъ, выраженій и даже тѣлодвиженій болѣе, чѣмъ двусмысленныхъ, — какъ въ связи съ уровнемъ среды, въ которой они возникли и которой они нравились. Высокія дарованія Аріоста и Макіавелли, посвятившихъ частію силы свои разработкѣ національной комедіи, не могли однако отрѣшиться отъ служенія идолу времени, и превосходили другъ друга въ сладострастности образовъ и двусмысленности положеній въ своихъ піэсахъ. Но помимо этого неизбѣжнаго недостатка въ нихъ уже проглядываютъ положительныя до-

стоинства, во многомъ искупающія его; геніальная шутливость пѣвца Орланда и ѣдкій сарказмъ, столь присущій Макіавелли, не могли не отразиться и на драматическихъ ихъ произведеніяхъ. Они имѣютъ непосредственное приложеніе къ жизни, типы ихъ взяты прямо изъ нея; въ своемъ *Negromante* Аріостъ жестоко осмѣиваетъ магиковъ, астрологовъ и чернокнижниковъ, имѣвшихъ еще тогда большое значеніе въ массѣ; плутни астролога, спекулирующаго суевѣріемъ и легкомысліемъ своихъ кліентовъ и въ одно и тоже время берущагося возвратить силы ослабѣвшему юношѣ и сдѣлать его неспособнымъ къ брачнымъ обязанностямъ, открытія, которыя дѣлаетъ публикѣ въ удачномъ монологѣ слуга его Ниббіо (напоминающій своимъ безстыднымъ хладнокровіемъ Рубина старонѣмецкихъ мистерій), повѣствуя о рядѣ обмановъ, уже совершенныхъ его господиномъ, который ловко принимаетъ разныя личины и скрываетъ свое еврейское происхожденіе за мнимымъ африканскимъ или египетскимъ,—эта безжалостная насмѣшка предаетъ позору одно изъ крупнѣйшихъ проявленій суевѣрія и, хотя облеченная въ цѣлую сѣть скандальныхъ происшествій, имѣетъ и нравственное значеніе. — Въ своей *Scolastica*, Аріостъ выводитъ на сцену весь бытъ современныхъ ему академій и университетовъ съ схоластической узкостью преподаванія, косностью учителей, распущенностью и небреженіемъ науки въ учащейся молодежи. Въ другихъ его комедіяхъ щедро разсѣяны рѣзкіе, благородные намеки и указанія на несовершенство и недостатки политическаго, духовнаго и общественнаго устройства Италіи; съ замѣчательной ловкостью и осторожностью онъ затрогиваетъ продажу индульгенцій Львомъ X, свѣтскимъ талантамъ котораго отдаетъ впрочемъ горячія хвалы; съ большей смѣлостью возстаетъ онъ противъ несовершенства и грубости законовъ, противъ административнаго произвола и злоупотребленій низшаго духо-

венства (въ *Scolastica*) (*). Сатира Макіавелли еще выше по тонкости и ядовитости своего жала; комедіи великаго политика, въ сочиненіи коихъ онъ извинялся, объясняя его желаніемъ усладить немногіе часы отдыха послѣ тяжелаго труда,—комедіи эти поражаютъ изумительной обдуманностью плана, замѣчательной обрисовкой характеровъ; казалось-бы позднѣйшей итальянской комедіи оставалось идти лишь по слѣдамъ, указаннымъ этими образцами, чтобъ самобытный стиль сталъ возможнымъ. Самый цинизмъ многихъ сценъ, пока еще неизбѣжный, — не шутливый цинизмъ Аріоста и не наглая распущенность Аретина,—онъ служитъ лишь орудіемъ въ рукахъ исправителя нравовъ павшаго общества, который какъ-бы пригвождаетъ къ позорному столбу безпощадно правдивую картину его паденія; бичь сатиры поражаетъ безразлично и развратъ въ семейной жизни, достигшій ужасающихъ размѣровъ, и развратъ главнаго виновника общественной гибели,—духовенства, страдать отъ котораго такъ долго была обречена несчастная Италія. Передъ нами зіяетъ во всемъ зловѣщемъ своемъ мракѣ темное царство; если изъ его пучины вырывается слабый свѣтлый лучь, то онъ мгновенно гаснетъ и подавляется гнетомъ среды; такъ въ *Мандраголѣ* честная и преданная мужу Лючія, не въ силахъ будучи болѣе противиться сложной интригѣ, которую ведутъ противъ нея и мать ея и хитрый духовникъ и даже глупый и легковѣрный мужъ, принуждая ее прикоснуться къ волшебному напитку, лечащему отъ безплодія и затѣмъ отдаться на время первому встрѣчному и спасти тѣмъ мужа, для котораго первый періодъ дѣйствія элексира можетъ быть вреденъ,—эта бѣдная женщина отдается наконецъ этому встрѣчному, который никто иной какъ давно преслѣдующій ее любовникъ, подкупив-

(*) Изученіе комедій Аріоста съ этой стороны см. у K. Hillebrand. Etudes italiennes. 1868. 310—316.

шій всѣхъ названныхъ ходатаевъ,—она отдается ему, предавая проклятію глупость мужа и продажную низость всѣхъ близкихъ. Характеры главныхъ двигателей всѣхъ интригъ, *Fra Timoteo* въ Мандраголѣ и *Fra Alberico* въ піэсѣ тогоже имени довершаютъ отталкивающее впечатлѣніе всей картины; двуличность, ипокритство, ханжество и глубочайшій развратъ кажутся олицетворенными въ этихъ двухъ типахъ, вызывающихъ при мастерской обрисовкѣ невольный, но грустный, болѣзненный смѣхъ; этотъ *Timoteo*, убѣждающій Лючію со всею казуистической аргументаціею опытнаго въ убѣжденіяхъ духовника, это ловкое примѣшиваніе божественнаго и назидательнаго къ грязной интригѣ, это усовѣщиваніе необходимостью покорится Божьимъ велѣніямъ и положить предѣлъ безплодію, противному законамъ естества, — и съ другой стороны не менѣе достойный *Fra Alberico*, который удачно заключаетъ интригу съ замужней женщиной, умѣетъ ловко вывернуться изъ бѣды быть пойманнымъ на мѣстѣ, уличаетъ въ мнимомъ развратѣ мужа, и въ заключеніе съ лукавымъ и самодовольнымъ видомъ читаетъ имъ обоимъ нравоучительную проповѣдь, — эти два колоссальные типа, отражая въ себѣ созрѣвавшее реформаціонное стремленіе въ массѣ, принадлежатъ къ числу лучшихъ образцевъ характеристики во всей итальянской комедіи.—Но на нихъ почти обрывается этотъ краткій періодъ процвѣтанія итальянской комедіи; если къ комедіямъ Макіавелли присоединимъ и единственное драматическое произведеніе знаменитаго философа—страдальца Джордано Бруно, комедію *Il Candelajio*, произведеніе юношескихъ годовъ, въ которомъ онъ по слѣдамъ Аріоста осмѣялъ волхвованіе астрологовъ и магиковъ, и педантизмъ схоластиковъ,—за этимъ, казалось, столь прочнымъ началомъ образованія самостоятельнаго стиля начинается долгій, тяжкій по своей безплодности періодъ безцвѣтныхъ, безличныхъ произведеній, то рабски подражательныхъ, то низкихъ по уров-

ню своихъ задачъ, льстивыхъ и порочныхъ, какъ и самъ опустившійся народный характеръ; иноземное господство, гнетъ политическихъ обстоятельствъ, постепенно разрывающихъ государственную связь и нравственное единство Италіи, губя политическое будущее ея, пагубно отразились и въ мірѣ драмы. Въ послѣдующіе вѣка мы видимъ лишь частныя явленія, разрозненныя попытки къ возрожденію, видимъ временное оживленіе патріотической трагедіи Альфіери и его послѣдователей, но въ области комедіи ни невинный, хоть и веселый лепетъ шутокъ Гольдони, ни реставрированная Гоцци commedia dell'arte не могутъ возвратить короткихъ золотыхъ дней минувшаго. Прошли вѣка и Италія наконецъ ha fatto da se, а ея національная комедія не дожила еще до своего освобожденія.—Да простится намъ это невольное выступленіе за предѣлъ предположеннаго обзора; историческія явленія не могутъ быть понимаемы внѣ связи съ предъидущимъ и послѣдующимъ періодомъ; разъ выказавшееся вліяніе нерѣдко преслѣдуетъ развитіе извѣстнаго литературнаго рода до крайнихъ предѣловъ; ненормальность или неблагопріятная группировка условій гнететъ его до конца; естественно стремленіе бѣгло прослѣдить страницы долгой и грустной повѣсти о неудавшемся развитіи многообѣщавшей и благотворной стихіи.

Переходя къ средневѣковой Германіи, мы встрѣчаемъ большее соотвѣтствіе органическому ходу развитія народной комедіи. Импровизаціи скомороховъ нѣмецкихъ, разнообразныя представленія ихъ, сопровождаемыя мимикой, танцами и играми маріонетокъ, рано уже привели къ обособленію масляничныхъ представленій, какъ генерическаго типа народной комедіи. Оставаясь долго въ области чистой commedia dell'arte и составляя удѣлъ бродячихъ безвѣстныхъ мейстерзенгеровъ, нѣмецкій народный фарсъ ранняго періода ускользаетъ отъ изслѣдованія, заставляя предполагать и въ немъ тѣ-же первичныя, неясныя, грубоватыя черты, тотъ же сырой мате-

ріалъ, ожидающій искусной обработки, который встрѣчается въ первый періодъ развитія фарса и у другихъ народовъ. Историки нѣмецкой литературы (*) относятъ лишь къ четырнадцатому вѣку первые признаки литературной обработки масляничныхъ представленій, полагая, что найденная Массманомъ сцена спора семи женъ одного мужа, изложенная въ драматической формѣ, есть образецъ такой обработки.—Истинный же ходъ пересозданія первобытнаго лепета народной комедіи въ стройныя формы осмысленнаго произведенія былъ данъ лишь съ пятнадцатаго столѣтія и исходилъ отъ одного изъ главнѣйшихъ центровъ нѣмецкаго мейстерзенгерства, веселаго и охочаго до поэтическихъ упражненій Нюренберга, гдѣ цѣлый рядъ талантливыхъ пѣвцовъ-авторовъ, начинающійся Розенплютомъ и Фольцомъ и заканчивающійся знаменитымъ Гансомъ Саксомъ и его послѣдователемъ Петромъ Пробстомъ, постепенно вырабатываетъ опредѣленный комическій стиль. У начинателей этого движенія, какъ и естественно было ожидать, пріемы крайне безхитростны; данное комическое происшествіе, (какъ въ старые годы, въ зародышѣ фарса, — въ отрывочныхъ комическихъ пѣсняхъ скомороховъ) распредѣлялось между членами пѣвческаго братства и изъ едва связанныхъ воедино рѣчей этихъ составлялась піэса; понятное опасеніе, чтобъ при подобной механической формовкѣ произведенія, зритель не утратилъ общей связи и способности распознаванія частностей, вызвало введеніе въ эти піэсы, подобно мистеріямъ, вѣстника или герольда съ неограниченнымъ полномочіемъ разъяснять присутствующимъ всѣ мельчайшія подробности дѣйствія. Такъ у Розенплюта нерѣдко за каждымъ выходомъ или входомъ дѣйствующихъ лицъ мы слышимъ воззваніе герольда къ публикѣ, объясняющее цѣль

(*) Wackernagel. Gesch. der deutsch. Litter. s. 314.

этого прихода и выхода, и названіе прибывшихъ лицъ. Содержаніе фарсовъ этого начальнаго періода обновленія еще ясно отзывается связью съ мейстерзенгерствомъ; любимые мотивы пѣсенъ и діалоговъ мейстерзенгеровъ встрѣчаются и тутъ: въ одной изъ піэсъ Фольца видимъ драматизованное изложеніе спора церкви съ синагогой, служащаго часто содержаніемъ не только пѣсенъ мейстерзенгеровъ, но, какъ указано выше, и разработаннаго трубадурами. Какъ въ этомъ случаѣ, такъ и вообще форма пренія, словеснаго состязанія, одна изъ древнѣйшихъ формъ народной поэзіи, была столь-же любимой формой и масляничныхъ піэсъ. Мы уже видѣли, что древнѣйшая подобная піэса уже носитъ этотъ характеръ спора. Какъ авторскіе пріемы такъ и содержаніе піэсъ вообще весьма не затѣйливы; сцены изъ крестьянскаго или мѣщанскаго быта, плутни слугъ, коварство и интриги женъ, насмѣшка надъ неправдами торговли, частные намеки на лица и событія современности, понятные и живые въ свое время, но нынѣ утратившіе почти все свое значеніе,—все это, неизмѣнно окрашенное оттѣнкомъ какого-то добродушнаго цинизма, той безобидной безцеремонности, которую развѣ встрѣтишь на иныхъ картинахъ фламандской школы. Прибавивъ къ этому полную разрозненность фарса отъ духовной драмы и въ отношеніи къ внѣшней обстановкѣ сцены, чуть не пробавляющейся первобытными махинаціями гистріоновъ при ихъ переносныхъ спектакляхъ,—мы будемъ имѣть приблизительно-вѣрное понятіе объ истинномъ характерѣ произведеній описываемой эпохи. Появленіе высокоталантливой личности Ганса Сакса на полѣ драматургіи производитъ рѣшительный переворотъ въ робкомъ стилѣ народной комедіи; этотъ истинный реформаторъ нѣмецкой поэзіи, (котораго со времени удачнаго замѣчанія Гервинуса всѣ его біографы сравниваютъ съ Лютеромъ въ области религіи и съ Ульрихомъ Гуттеномъ въ мірѣ политики), этотъ смѣлый, хотя и полуобразованный новаторъ

первый придалъ фарсу, масляничному представленію, какъ и драмѣ нѣмецкой вообще прочный и устойчивый видъ; случайнымъ сценамъ изъ обыденной жизни онъ противопоставилъ несравненно болѣе обдуманныя произведенія, связанныя извѣстною связью содержанія, съ попытками на добросовѣстную характеристику, обличающими, при всей недоконченности, вдумчивость автора и знаніе человѣческаго сердца; онъ освободилъ какъ народную комедію, такъ и драму, — которой также посвящалъ свои досуги, хотя и съ меньшимъ успѣхомъ, — отъ царившаго въ ней хаоса разнообразныхъ понятій, смѣшенія временъ и лицъ, старался избѣгать анахронизмовъ, хотя, повинуясь своему вѣку, часто выводилъ своихъ согражданъ и въ фарсахъ, гдѣ это было еще умѣстно, и въ драмахъ миѳологическаго содержанія; онъ освободилъ драму и отъ хаотическаго состоянія техническаго ея устройства, ввелъ дѣленіе на акты, явленія, словомъ подставилъ болѣе стройныя формы растянутому, безсвязному строенію старой мистеріи или эмбріоническому состоянію фарса. Въ драмѣ, не составлявшей истиннаго его призванія, онъ благодѣтельно повліялъ на расширеніе горизонта для позднѣйшаго творчества; отвращаясь все болѣе отъ обычнаго источника вдохновенія, духовной исторіи, духовной легенды, онъ обращается къ заповѣднымъ дотолѣ областямъ, доступнымъ лишь схоластическимъ авторамъ ученыхъ драмъ, къ древней миѳологіи, проводя передъ зрителемъ въ лицахъ миѳы о Венерѣ, Палладѣ и т. д., изучаетъ, насколько позволяютъ его силы, классическія трагедіи и комедіи, распространяющіяся по Германіи въ нѣмецкихъ переводахъ, обращается къ любимой народомъ повѣствовательной литературѣ среднихъ вѣковъ, къ новеллѣ, повѣсти, свѣтской апокрифической легендѣ. Легендарные и новеллистическіе сборники, столь распространенные въ старину и замѣнявшіе собою толпѣ беллетристику и волнующуюся періодическую печать нашихъ временъ, открывали Гансу Саксу богатый источ-

никъ живыхъ, разнообразныхъ сюжетовъ. Такъ познакомилъ онъ впервые на сценѣ нѣмецкое общество съ новеллами Боккачіо и въ трогательной и отличающейся несомнѣнными красотами драмѣ передалъ исторію Гризельды. Общее число произведеній Сакса было черезмѣрно велико; живительная конкурренція мейстерзенгерства и та особенно склонная до зрѣлищъ обстановка нюренбергской жизни, которая вывела на свѣтъ рядъ примѣчательныхъ драматурговъ, были виной этой плодовитости, которая не могла не допустить въ массѣ многія, сравнительно слабѣйшія произведенія. Въ своемъ стихотвореніи Summa all meiner Gedicht, Саксъ насчитываетъ 208 своихъ піэсъ; въ числѣ ихъ, какъ говоритъ онъ

....fund ich frölicher komedi
Und dergleich trawriger tragedi,
Auch kurzweiliger spil gesundert
Der war gleich achte und zwei hundert
Der man den meisten teil auch hat
Gespilt in Nürenberg, der statt, *etc.*

Это число, впрочемъ, считалъ уже Готшедъ преувеличеннымъ. — Фарсы собственно (такъ принуждены мы называть ихъ здѣсь, потому что слово *комедія* прилагалось долго, какъ Саксомъ, такъ и его послѣдователями до Айрера, ко всѣмъ піэсамъ, гдѣ ни одно изъ дѣйствующихъ лицъ не умираетъ на сценѣ), масляничные фарсы, какъ сказано выше, стоятъ въ этомъ громадномъ драматическомъ циклѣ цѣлой головой выше всѣхъ остальныхъ произведеній, какъ по искренней и увлекательной веселости, проникающей ихъ, такъ и по меткому юмору, по язвительности насмѣшки надъ пороками и недостатками современнаго общества; ни одной стороны его жизни не оставилъ Саксъ безъ вниманія и, несмотря на кажущуюся наивность формы, далъ образцы истинной политической

и реформаціонной сатиры. Развратъ семейной жизни, обманы женъ, измѣны мужей, ловкое хожденіе по сердечнымъ дѣламъ разныхъ тетушекъ, матушекъ и невѣдомыхъ праведному міру старушекъ, гульба сыновей, обманывающихъ отца, который въ свою очередь тайно развратничаетъ и т. д., вотъ мотивы фарсовъ общаго содержанія, какъ видно, унаслѣдованные Саксомъ отъ Розенплюта, Фольца и другихъ его предшественниковъ; но уже есть громадная разница въ ихъ воззрѣніяхъ на названные пороки. Въ то время, какъ Розенплютъ и его братія выставляетъ ихъ съ тѣмъ скрытымъ удовольствіемъ, съ какимъ вѣрно показывали соблазнительныя сцены русской темной толпѣ захожіе нѣмецкіе скоморохи-маріонетщики, о которыхъ разсказываетъ Олеарій,—въ то-же время у Ганса Сакса при очевидно преднамѣренномъ торжествѣ порока, а не добродѣтели въ его піэсахъ, правдивое изображеніе его производитъ невольно отталкивающее впечатлѣніе; такъ напр. въ фарсѣ *Die kupler schwieger mit dem alten kauffman* безстыдный обманъ старика молодою женой, которой помогаютъ ея отецъ и мать, та хитрость, уступающая вскорѣ мѣсто дерзости, съ которою они продолжаютъ игру свою чуть не въ его присутствіи и потомъ, пользуясь его минутной слабостью, издѣваются надъ его старостью и безпомощностью, бьютъ его и оскорбляютъ,—все это, не смотря на шутливый тонъ многихъ рѣчей, болѣзненно дѣйствуетъ на читателя.—Но отъ подобныхъ фарсовъ общаго содержанія Гансъ Саксъ переходитъ къ піэсамъ, имѣющимъ спеціальную цѣль насмѣшки надъ беззаконіемъ суда, грубостью военныхъ нравовъ, злоупотребленіями католическаго духовенства и т. д. Всего замѣчательнѣе въ числѣ ихъ антипапистскіе фарсы, служащіе отголоскомъ живаго реформаціоннаго движенія, постепенно охватившаго современную Саксу Германію. Еще въ ранней юности онъ съ горячностью молодаго ума увѣровалъ въ истину стремленій Лютера, заботливо собиралъ всѣ обнародованныя имъ сочиненія и въ особомъ

стихотворенiи въ честь его впервые воспользовался аллегорическими прiемами для осмѣянiя епископовъ и прелатовъ подъ видомъ хищныхъ волковъ, монаховъ и монахинь подъ видомъ квакающихъ лягушекъ. Въ позднѣйшiй перiодъ онъ развивалъ тѣже взгляды въ любимой имъ драматической формѣ; рядъ сатирическихъ стихотворныхъ разсказовъ или шутокъ (Schwänke), посвященныхъ этому предмету, служитъ переходомъ къ фарсамъ, направленнымъ противъ пораженнаго католицизма. Въ наиболѣе типическомъ изъ нихъ, названномъ *Der Ketzermeister mit vielen Kesselsuppen* предана на поруганiе толпы инквизицiя въ лицѣ стараго и хитраго монаха, разсѣявшаго всюду по городу своихъ шпiоновъ для подслушиванья малѣйшаго нескромнаго слова, особенно если оно сказано зажиточнымъ обывателемъ; тогда бѣдняка приводятъ предъ грознаго судью, который грозитъ ему мукой кромѣшной, посылкой его живьемъ въ Римъ, гдѣ еретиковъ безъ жалости топятъ въ Тибрѣ; весь аппаратъ монастырскаго искуса пускается въ ходъ, звучитъ органъ, раздаются угрюмыя пѣсни клироса и съ каѳедры слышится громовая проповѣдь; на дѣлѣ вся махинацiя имѣетъ лишь въ виду *подоить корову*, какъ выражается кустосъ инквизитора, сдѣлать пожирнѣе монастырскую похлѣбку. Въ добычу инквизитору попадается богатый трактирщикъ, который какъ-то въ прiятельской бесѣдѣ похваливая свое вино сказалъ,что и самъ Господь, да и его Предтеча не побрезговали-бы имъ. Съ грубоватымъ и необразованнымъ трактирщикомъ повторяются всѣ испытанiя, но изъ состязанiя съ плутовствомъ инквизитора онъ выходитъ совершенно чистъ, прочтя передъ уходомъ своему мучителю нѣсколько жесткiй урокъ.

Реформацiонное движенiе, постепенно охватившее Европу, глубоко отразилось на судьбѣ старѣвшаго духовнаго театра. Независимая народная сатира, порицанiе общественныхъ и государственныхъ неустройствъ, получило сильную поддержку

въ смѣломъ духѣ отрицанія, овладѣвшемъ обширнымъ міромъ господствующей церкви.—Въ борьбѣ народной комедіи съ старой драматургіею явился новый факторъ, быстро склонившій успѣхъ на сторону свѣтскаго, жизненнаго искусства; разладъ, возникшій въ средѣ духовной, внесъ борьбу и въ духовную драму, раздѣливъ ея дѣятелей на два враждебные лагеря, ослабивъ ея силы и окончательно лишивъ ее возможности дальнѣйшаго развитія. Наплывъ реформаціонныхъ началъ образуетъ кризисъ въ существованіи мистеріи, изъ котораго она выходитъ далеко не торжествующею, далеко не обновленною.—Какъ открытому провозглашенію свободы совѣсти предшествовали вѣка постепенно крѣпнущихъ сомнѣній, частныхъ отрицаній, единичныхъ протестовъ, какъ Лютеру и Кальвину предшествовалъ Виклефъ и Гуссъ, такъ и въ мірѣ стараго театра издавна накоплялся матеріалъ для послѣдующей борьбы; негодованіе противъ того или другаго злоупотребленія папской власти или безнаказаннаго, дерзкаго обмана, насилія и разврата мелкаго духовенства невольно прорывается изъ стѣсненной груди народа, выражаясь въ сатирической новеллѣ, комической пѣснѣ жонглера, комедіи Базоши или нѣмецкихъ мейстерзенгеровъ, въ народномъ фарсѣ. Сатирическіе нападки на развратное и лживое духовенство въ драмѣ и комедіи вторятъ существеннымъ мотивамъ народнаго сказанія, легенды, сатирическаго памфлета, новеллы; странствіе Рейнеке-Фукса въ Римъ, похожденія рыцаря Тангейзера, Декамеронъ, разсказы объ Эйленшпигелѣ, сатиры Фишарта, проникнуты по отношенію къ папизму тѣмъ же духомъ, какъ и большая часть до-реформаціонныхъ народныхъ піэсъ. Не разъ уже въ теченіе настоящаго труда приходилось отмѣчать подобные повременные, частные протесты противъ излишествъ католицизма: вспомнимъ рѣзкій тонъ рѣчей братіи Адама de la Halle о папѣ (въ jus de la Feuillie) по поводу несправедливаго распоряженія о клеркахъ; вспомнимъ типъ монаха съ мощами

св. Акира (въ той же піэсѣ), духовника, спекулирующаго продажей крыла одного изъ серафимовъ (въ farce du pardonneur etc.) или скандальныя сцены въ женскомъ монастырѣ; вспомнимъ нападки Гренгора на Юлія II за его противодѣйствіе автономическимъ стремленіямъ французскаго духовенства. Англійскіе фарсы рано предаютъ осмѣянію развратъ духовенства; они возстаютъ при этомъ преимущественно противъ злоупотребленій служителей алтаря, рѣдко касаясь чисто догматической стороны вопроса. Взявъ-же себѣ извѣстный типъ предметомъ насмѣшки, они тѣшились надъ нимъ въ волю. Знаменитый фарсъ *the four P's* заставляетъ исповѣдника (pardoner) произносить слѣдующую тираду, близко похожую на рѣчи французскаго *pardonneur* въ описанномъ выше фарсѣ; въ числѣ различныхъ священныхъ предметовъ онъ рекомендуетъ:

.... a boxful of humble bees,
That stange Eve as she sat on her knees,
Tasting the fruit to her forbidden.
Who kisses the bees within this hidden,
Shall have as much pardon. Of right,
As for any relic he kiss this night.

Въ нѣмецкихъ Fasstnachtspiele насмѣшка надъ пороками духовенства является также однимъ изъ любимыхъ мотивовъ. Существуетъ преданіе о представленіи, устроенномъ при дворѣ Карла V какими-то смѣльчаками—актерами, которые рѣшились заступиться за едва водворявшуюся реформацію и преподать могучему королю примирительные совѣты, и едва спаслись отъ грознаго его гнѣва,—преданіе, нуждающееся въ подтвержденіи. Въ то зловѣщее время, когда на Констанцскомъ соборѣ съѣздъ высшихъ церковныхъ іерарховъ произносилъ приговоръ надъ Яномъ Гусомъ и, казалось,

торжествовалъ надъ гидрой реформаціи, мистерія еще является сильнымъ орудіемъ католической пропаганды; собравшіеся кардиналы стараются затмить другъ друга блескомъ и торжественностью устроенныхъ ими представленій и какъ будто въ виду костра мученика за правду усугубляютъ рвеніе во всенародномъ возвеличеніи своей доктрины. Но вскорѣ тому-же удобно направленному орудію суждено было обратиться противъ непоколебимой дотолѣ оффиціальной святыни. Постепенно крѣпнувшее и раздающееся въ ширь реформаціонное движеніе неоставило безъ вниманія и эту область, столь много послужившую нѣкогда упроченію католицизма въ Европѣ; оно вступило и тутъ въ борьбу съ старымъ началомъ. При малѣйшей возможности, въ каждомъ уголкѣ, открыто ставшемъ за реформацію, устроивались представленія тенденціознаго характера, прямо поражавшія католичество и всѣ его неустройства; такъ уже подъ 1524 годомъ встрѣчаемъ (въ собраніи Готшеда) (*) «масляничное представленіе въ Бернѣ, въ господскую масляницу (нѣсколько позже крестьянской) исполненное сынами горожанъ, гдѣ истина представлена въ хулѣ на папу и его священство.» То была піэса Николая Мануеля, талантливаго воина-художника, искреннаго ревнителя реформаціи. Одаренный богатымъ запасомъ бойкаго юмора, искупающаго нерѣдко отсутствіе драматизма и живаго развитія его піэсъ, Мануэль открываетъ въ своихъ масляничныхъ фарсахъ жестокую борьбу противъ папской власти и общихъ злоупотребленій духовенства. Любимый тогдашнею полемической литературой протестантизма пріемъ сопоставленія Христа или апостола Петра съ развратными и изнѣженными іерархами, называющимися продолжателями ихъ дѣла, съ величайшимъ умѣньемъ развитъ здѣсь; къ нему примыкаютъ фантастичес-

(*) Gotsched'sche Sammlung alter Mysterien. Weimarisches Jahrbuch 1856. s. 205.

кія воплощенія мессы, страждущей и замѣтно хирѣющей отъ жестокаго съ нею обращенія, и другіе аллегорическіе образы. Церковь воинствующая, падкая до мірскихъ заботъ, ея продажные и низкіе духомъ служители,—все встрѣчаетъ въ піэсахъ Мануэля рѣзкое порицаніе и насмѣшку.—Память о мученикахъ за свободу совѣсти представляла готовый матеріалъ для оппозиціонной драматургіи; такова исполненная въ Виттенбергѣ въ 1537 году мистерія объ Іоаннѣ Гуссѣ.—Главы новаго движенія прямо высказывались за театръ, не только духовный, но и свѣтскій, какъ за средство бороться съ предразсудкомъ, господствующими пороками, развратомъ; Лютеръ считалъ комедіи прекраснымъ педагогическимъ пособіемъ при воспитаніи будущихъ проповѣдниковъ въ духовныхъ школахъ и академіяхъ; но еще болѣе цѣнилъ ихъ исправительное и образовательное значеніе для всей народной массы. Если Кальвинъ въ своемъ аскетическомъ идеалѣ общественнаго устройства не давалъ мѣста театру и даже духовнымъ представленіямъ, то его послѣдователи смѣло прибѣгали къ пособію драматическаго начала для своей полемической и пропагандистской дѣятельности. Ѳедоръ Безъ (Bèze) одинъ изъ лучшихъ и ученѣйшихъ представителей реформаціи въ Швейцаріи, глубоко изучившій греческій языкъ и литературу, положилъ прочное основаніе протестантской мистеріи, если можно такъ выразиться, въ своей піэсѣ *Sacrifice d'Abraham*, отличающейся серьезностью замысла и стройностью формъ; онъ щеголяетъ въ ней отмѣнно-чистымъ и пластически-правильнымъ французскимъ языкомъ, идя въ этомъ случаѣ, какъ замѣтилъ Леруа, по слѣдамъ вѣрныхъ стражей чистоты французскаго языка, отцовъ гельветической реформаціи, Кальвина и Фареля.—Когда это приспособленіе театра къ протестантскимъ цѣлямъ возбудило неудовольствіе нѣкоторыхъ пуристовъ, нашлись люди, которые съумѣли отстоять права обновленной драмы; нѣкто Давидъ Веттеръ изъ Санктъ-Галлена напечаталъ въ

1629 году въ Базелѣ разговоръ между тремя учеными объ этомъ предметѣ: одинъ изъ нихъ защищалъ оспариваемое нововведеніе, говоря, что отцы реформаціи никогда не противились ему, ни Бьюсеръ въ Англіи, ни Безъ и Вире въ Женевѣ; второй ученый, представитель враждебной партіи, возставалъ противъ освященія высшими цѣлями суетныхъ зрѣлищъ, третій, стремясь умиротворить обѣ крайности, предлагалъ отбросить изъ протестантскихъ піэсъ названіе драмъ или комедій и оставить за ними скромное названіе діалоговъ, болѣе указывающее на ихъ поучительное назначеніе (*).

Театръ являлся на помощь реформаціонной пропагандѣ не на одномъ лишь Западѣ. Въ недавнее время открыта, и Франціемъ Тольди представлена въ мадьярскую академію наукъ одна изъ старѣйшихъ мадьярскихъ комедій, написанная въ защиту реформаціи; эта comedia lepidissima de vero sacerdotio: Az igaz papsagrol, сочиненная въ 1559 году Михаиломъ Стараемъ (Sztaray) однимъ изъ ревностнѣйшихъ проповѣдниковъ реформаціи въ Венгріи и суперъ-интендентомъ въ южныхъ задунайскихъ комитатахъ.—На дальнемъ сѣверѣ, въ Швеціи и Даніи, мы также видимъ мистеріи однимъ изъ средствъ реформаціонной пропаганды. Одинъ изъ видныхъ дѣятелей и проповѣдниковъ реформаціи, датскій пасторъ Іеронимъ Раахъ, написалъ двѣ духовныя драмы, *Царь Соломонъ* и *Самсонъ*; протестантскій епископъ Хегеландъ оставилъ пять драматическихъ произведеній духовнаго содержанія, представляющихъ переложенія евангельскихъ притчь и важнѣйшихъ библейскихъ событій. Ученикъ Меланхтона, шведскій священникъ Олай Петри извѣстенъ также какъ авторъ двухъ драмъ, отличающихся стремленіями къ крайней символикѣ (**). Пора

(*) См. указанныя выше статьи Leroy въ Patrie, journal suisse. 1866. 20 Avril.

(**) Revue Germ. 1861, Un Mystère en Bavière, par E. Seinguerlet.

временнаго отрезвленія отъ ультра—католическаго настроенія умовъ въ Италіи, пора сгущенія давно накопившагося негодованія на безнравственность и продажность служителей алтаря (которыхъ итальянскій народъ во всѣ времена умѣлъ отдѣлять отъ отвлеченнаго понятія о религіи), когда среди блестящей Флоренціи Медичисовъ раздался изъ устъ Савонаролы суровый аскетическій призывъ къ покаянію, къ презрѣнію всей мірской суеты, къ искорененію пороковъ, глубоко въѣвшихся въ міръ духовенства, —мистерія, вѣрный отголосокъ народнаго чувства, отразила въ себѣ возбужденное состояніе умовъ. Не имѣя чисто реформаціонныхъ мистерій, Италія въ произведеніяхъ, современныхъ Савонаролѣ, заплатила дань порѣ религіозныхъ волненій. Въ мистеріи о блудномъ сынѣ (Figliuol prodigo), Кастеллани, въ прологѣ выведенъ споръ двухъ молодыхъ людей о монашеской жизни; одинъ изъ нихъ въ заманчивыхъ чертахъ изображаетъ веселое монастырское житье, другой подъ видомъ насмѣшки противоставляетъ ему строгій, нравственный и высоко-воздержный образъ жизни истинныхъ иноковъ,—и въ лицѣ этихъ послѣднихъ изображаются до очевидности друзья и послѣдователи Савонаролы.—Въ піэсѣ, названной *La vita e morte di San Giovanni Battista*, личность Савонаролы еще болѣе возвеличена; подъ личиной Іоанна Крестителя онъ введенъ въ сферу Иродова двора,—изображающаго на дѣлѣ развратный дворъ папы Александра VI; проповѣдь его, обращенная къ отступникамъ и казнь его становится при этомъ приложеніи къ современности еще знаменательнѣе. Искреннее презрѣніе къ блеску и властолюбію Ирода, къ шарлатанству духовенства, къ общественнымъ порокамъ, коихъ отъявленные служители, часто близкіе къ Ироду по родству, стоятъ у ступеней трона и служатъ образцемъ для жизни народа,—это аскетическое презрѣніе къ гибнущей мірской жизни звучитъ живымъ отголоскомъ проповѣдей Савонаролы; его-же голосъ, раздающійся изъ-за гроба

взываетъ къ паствѣ съ увѣщаніемъ неизмѣнно хранить чистоту нравовъ, и этимъ воззваніемъ поучительно завершается мистерія (*).—Рано сказывающееся въ итальянской драмѣ стремленіе къ порицанію пороковъ духовенства не умолкаетъ вслѣдъ за реакціею, послѣдовавшей за гибелью флорентинскаго Кальвина; съ обособленіемъ свѣтскаго театра стремленіе это наслѣдуетъ новая комедія, и уже Аріостъ въ прологѣ къ одной изъ своихъ комедій злобно издѣвается надъ Львомъ X, продающимъ индульгенціи дешевле цѣны артишоковъ въ маѣ мѣсяцѣ.

Общіе мотивы собственно-полемическихъ протестантскихъ піэсъ имѣютъ сильное и естественное сродство съ основными темами богословской полемики протестантизма. Въ одной изъ подобныхъ піэсъ осмѣяна продажа индульгенцій (Tetzelocramia), въ другой изображается роскошная и изнѣженная жизнь римскихъ первосвященниковъ въ сравненіи съ простотой образа жизни апостола Петра, чьимъ послѣдователемъ они тщатся быть на словахъ, въ третьей порицается фанатизмъ и нетерпимость Рима въ дѣлѣ религіозныхъ убѣжденій, наглядно изображаемая въ преслѣдованіяхъ, которымъ подвергается несчастный церковникъ, осмѣлившійся высказать свое сочувствіе реформаціи. Тонъ нападокъ, хотя рѣзкій и энергическій, но удерживающійся въ границахъ человѣческаго достоинства; вмѣсто грубой брани избирается болѣе тонкое и меткое оружіе, призывается на помощь діалектика, вводится рядъ символическихъ образовъ; борьба изображается нерѣдко въ аллегорическомъ образѣ неудержимо пылающаго костра и т. д. Ясно, что перевѣсъ строго-логической, докторальной стороны долженъ былъ значительно стѣснять свободу фантазіи и смѣнять смѣлые порывы народнаго юмора или остроумной наблюдательности полемическими пріемами,

(*) K. Hillebrand. Etudes italiennes. P. 1868, pp. 253—263.

облеченными лишь въ драматическую форму. Подобныя произведенія, хотя и принесли своимъ появленіемъ великую пользу расширенію народнаго кругозора и въ драматической сферѣ, тѣмъ не менѣе самою невольно-схоластической формой своей заранѣе обрекли себя на удѣлъ лишь избранной среды протестантскихъ ученыхъ, богослововъ, педагоговъ, словомъ лицъ, оторванныхъ своимъ развитіемъ и образомъ мыслей отъ народной массы; народъ оставался въ сторонѣ уже потому, что рѣдко постигъ-бы тонкій смыслъ и меткіе намеки, скрытые въ этихъ произведеніяхъ. Оттого-то, постепенно уступая духу времени, протестантская драма замолкла и вымерла, а до нашихъ дней, странно примиряясь съ живымъ движеніемъ обновленной цивилизаціи, кое-гдѣ уцѣлѣла драма католическая, потому что она была народна, снисходила до уровня пониманія низшихъ сферъ всякаго общества, давала доступъ выраженію наивной вѣры самаго неразвитаго класса.

Протестъ реформаціи не могъ не вызвать возраженія со стороны старой церкви и на побочномъ поприщѣ духовной драмы. Въ отвѣтъ на полемическія протестантскія драмы возникъ цѣлый рядъ сценическихъ произведеній, проникнутыхъ ультра-католическимъ духомъ, и отражающихъ нападенія противника. Невольно сознавая неминуемость гибели своего авторитета, католицизмъ былъ неразборчивъ въ средствахъ мести и оскорбленія мятежно возставшей противъ него школы. Такъ и въ контръ-реформаціонныхъ драмахъ преобладаетъ тонъ желчный, полный брани, угрозъ и проклятій, какъ всякое заступничество за неправое, завѣдомо гибнущее дѣло. Въ одной нѣмецкой мистеріи вотъ какъ напр. ангелъ предостерегаетъ людей именемъ Христа отъ ученій новѣйшихъ лжепророковъ: «берегитесь, говоритъ онъ

Такихъ прорицателей и ложныхъ учителей,
Смущающихъ душу и извращающихъ писаніе,

Какъ Мартинъ Лютеръ и Кальвинъ,
Изъ которыхъ одинъ—бѣглый монахъ, а другой—
бѣглый попъ.
О, да будутъ они прокляты» и т. д. (*).

Замѣчательно, что тонъ этихъ нападокъ съ поразительной живучестью сохраняется въ защитительныхъ католическихъ драмахъ до позднѣйшаго времени; чрезъ посредство польскихъ піэсъ онъ передается даже южно-русскимъ школьнымъ драмамъ; въ нѣкоторыхъ стихахъ отставшей среди блеска двора Елизаветы мистеріи Лащевскаго слышится тонъ, проникшій приведенный выше отрывокъ.—Борьба была открыта на всей линіи, повсемѣстно выступали новые бойцы за неприкосновенность католическаго догмата и духовныхъ привиллегій; въ католическихъ академіяхъ и коллегіяхъ вошло въ обычай, въ видахъ утвержденія учащейся молодежи въ истинной вѣрѣ, слагать драмы, возвеличивающія ее и разящія еретиковъ и отступниковъ всѣми возможными карами; какъ въ протестантскомъ лагерѣ, такъ и здѣсь драматическая форма, какъ наиболѣе наглядная, избиралась лишь для приданія внѣшне-привлекательной оболочки богословскому диспуту. Но дѣло не ограничивалось защитой догмата лишь лицами, принадлежащими къ церкви и вступающими въ борьбу ex officio, — защиту католицизма противъ новой ереси нерѣдко принимали на себя первенствующіе свѣтскіе писатели. Въ Испаніи, упоенной долгимъ торжествомъ символическихъ Autos sacramentales, за это дѣло берется Кальдеронъ и въ своей драмѣ *La cisma de Inglaterra* (недавно съ успѣхомъ игранной въ Москвѣ подъ названіемъ *Ересь въ Англіи*) энергически возстаетъ противъ реформаціи. Усиленное, словно лихорадочное умноженіе и процвѣтаніе произведеній, возвеличивающихъ

(*) Hase. Das geistl. Schauspiel. s. 106.

католицизмъ всѣми силами мистической символики и аллегоріи, служитъ въ Испаніи не менѣе краснорѣчивымъ протестомъ противъ заявленныхъ сомнѣній въ непогрѣшимости римской церкви.—Борьба торжествующей реформаціи съ католицизмомъ въ Англіи также отражается на современномъ театрѣ, хотя преимущественно на фарсахъ и интерлюдіяхъ; страстность, съ которою велись взаимныя нападенія, была причиной энергическаго вмѣшательства полицейской власти, постепенно все болѣе и болѣе сдерживавшей задоръ борящихся и подъ вліяніемъ восторжествовавшаго пуританства, преграждавшей путь развитію драмы вообще. Въ мистеріальной формѣ протестъ реформаціи является въ произведеніяхъ епископа Беля, писанныхъ въ серединѣ XVI вѣка въ Ирландіи (*); изъ числа католическихъ отвѣтныхъ демонстрацій замѣчательна латинская піэса, исполненная учениками духовной школы при соборѣ Св. Павла въ присутствіи Генриха VIII, еще не выказавшаго тогда своихъ реформаціонныхъ стремленій, и иностранныхъ посланниковъ. Піэса превозносила до небесъ папу и выставляла въ шутовскомъ видѣ Лютера и его жену (**). Въ царствованіе королевы Маріи Тюдоръ тенденціозная піэса, подъ названіемъ *Respublica* предала на общее посмѣяніе реформацію и возвеличила правовѣрность королевы. Наивная вѣра утрачивалась и въ рядахъ оставшихся вѣрными католицизму сторонниковъ его; постепенное перерожденіе всего строя жизни, обширное развитіе народнаго комическаго театра, торжество сатиры надъ догматической пропагандой въ драматической сферѣ, наконецъ отрицательный элементъ, внесенный въ духовный театръ реформатскими піэсами,—всѣ эти разнообразныя причины вели старую мистерію къ неминуемому паденію. Кое-гдѣ, усвоенная сельскимъ людомъ, сжившимся

(*) Ebert. Die engl. Mysterien. s. 169.

(**) Doran, I. Their majesties' servants. Lond. 1865. p. 2.

съ нею въ теченіе вѣковъ, она пріютилась въ разныхъ ультра-католическихъ захолустьяхъ Европы, войдя въ кругъ ежегоднаго обихода народныхъ обрядовъ; гильдіи и цехи Англіи изрѣдка продолжали представленія своихъ громадныхъ коллективныхъ мистерій. Но все это были лишь слабые отзвуки былой славы; общественное значеніе мистеріи было утрачено. Въ этомъ положеніи ей открытъ былъ пріютъ, на долгое время сохранившій ея существованіе, хотя при ненормальныхъ условіяхъ, исключавшихъ всякое развитіе, и въ средѣ, которая безстрастностью и холоднымъ равнодушіемъ къ драмѣ собственно лишь замедлила, отсрочила ея окончательную гибель. Этой средой послужили многочисленныя католическія и протестантскія академіи, семинаріи, духовныя училища, принявшія мистерію въ кругъ педагогическихъ пособій на томъ основаніи, что она укрѣпляла въ ученикахъ коренные догматы вѣры, поддерживала въ нихъ главнѣйшія свѣденія изъ церковной исторіи и мартирологіи и наконецъ, невольно пріучая исполнителей къ развязности, быстротѣ дѣйствій и соображеній, находчивости, развивала въ молодыхъ людяхъ всѣ качества хорошаго проповѣдника, руководителя пропаганды или даже простаго служителя алтаря. Таковъ послѣдній періодъ существованія мистеріи, послѣдній видъ ея, гдѣ она получаетъ названіе школьной или учебной драмы (Schuldrama). Вмѣсто пестрой народной толпы, вносящей свои страсти и симпатіи въ складъ духовной драмы, поддерживающей ее своимъ сочувствіемъ, является неопытная толпа школьниковъ, разыгрывающихъ подъ указкой учителя піэсу, написанную по всѣмъ правиламъ латинскаго синтаксиса и піитики. Латинскій языкъ является преобладающимъ въ подобныхъ піэсахъ, давая возможность присоединить къ упражненію способностей учениковъ и затверживанію фактовъ священной исторіи полезное филологическое упражненіе. Духовной драмѣ отводится подобающее ей мѣсто въ общей про-

граммѣ учебнаго курса; она причислена къ вѣдомству преподавателя поэзіи, которому вмѣняется въ обязанность отъ времени до времени сочинять духовныя піэсы въ подобающемъ стилѣ и давать ихъ разучивать своимъ ученикамъ; нерѣдко представленія драмъ сливались съ реторическими и проповѣдническими упражненіями; школьная драма и пробная проповѣдь сливались воедино, и Готшедъ требовалъ отъ хорошаго проповѣдника добросовѣстнаго исполненія ролей въ школьныхъ драмахъ. Форма, избираемая для школьной драмы, постепенно отдалялась отъ своего прототипа и, подъ вліяніемъ усиливавшагося гуманистическаго движенія и возрожденія вкуса къ классическимъ образцамъ, стала подражаніемъ формамъ и стиху древней трагедіи; правоучительныя-же піэсы, *moralités*, выходившія за предѣлы этого стиля, въ душной школьной обстановкѣ утратили тѣ неотъемлемыя достоинства простоты, искренности религіознаго чувства и наивности аллегорій, которыя дѣлали этотъ родъ драмы однимъ изъ любимѣйшихъ въ народѣ. Олицетворенія отвлеченныхъ понятій отзываются схоластическимъ мудрствованіемъ или вѣютъ туманнымъ мистицизмомъ. Не довольствуясь необходимыми по ходу піэсъ олицетвореніями главнѣйшихъ, кардинальныхъ добродѣтелей и пороковъ, авторы школьныхъ драмъ нерѣдко олицетворяли католицизмъ и протестантство, догматы вѣры, тончайшія видоизмѣненія страстей человѣческихъ или разнообразнѣйшіе аттрибуты Божества. Испанскія autos sacramentales, возникшія подъ сильнымъ вліяніемъ духовенства и школы, довели до крайнихъ предѣловъ эти странныя аллегоріи. — Іезуиты были одними изъ первыхъ руководителей школъ, которые воспользовались возможностью употребить духовную драму какъ подспорье пропагандѣ и поддержку основательнаго лингвистическаго и проповѣдническаго образованія. Опытные въ искусствѣ эффектно дѣйствовать на человѣческую природу, они окружали свои представленія всѣмъ блескомъ и пышностью

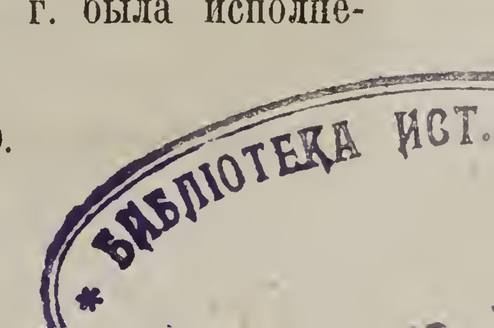
свѣтскихъ торжествъ, прибѣгая къ содѣйствію музыки и сценическихъ эффектовъ. При такомъ умѣньѣ искусно привлекать и молодой персоналъ исполнителей и постороннюю публику, присутствіе которой часто бывало необходимо для скрытыхъ плановъ братства, не удивительно, что іезуитскія піэсы съумѣли сохраниться едва не до нашихъ временъ и встрѣчать сочувствіе знати и общества въ минувшее столѣтіе, несмотря на видимое торжество въ массѣ европейской публики идей энциклопедистовъ. Смѣшеніе понятій, стилей, событій, смѣсь христіанскаго настроенія съ миѳологическими картинами, подлаживающаяся подъ вкусы общества и литературы середины прошлаго вѣка (средство, еще разъ оправдываемое цѣлью) всего нагляднѣе представляются въ іезуитской драмѣ объ Авраамѣ, программа коей по рукописи вѣнской библіотеки издана Девріентомъ. Вслѣдъ за повелѣніемъ Бога Аврааму принести въ жертву своего сына, въ интермедіи являются морскія нимфы, Меркурій, привязывающій Андромеду къ скалѣ; за тѣмъ снова являются Сара, Исаакъ и прочія библейскія лица, а въ интермедіяхъ продолжается развитіе миѳологическаго сказанья; оба сюжета, попеременно чередуясь, идутъ параллельно одинъ возлѣ другаго, и, когда Авраамъ уводитъ домой любимаго сына, восхваляя Бога, появляется Персей, освобождаетъ Андромеду и признаетъ ее женой своей.—Помимо сюжетовъ изъ священной исторіи драматурги-іезуиты заимствовали ихъ изъ исторіи свѣтской, по скольку избираемыя событія могли служить во славу истинной вѣры; съ такимъ побужденіемъ пражскіе іезуиты въ сороковыхъ годахъ прошлаго вѣка переложили въ драму исторію Маріи Стуартъ, въ которой желали восхвалить въ особенности ея приверженность къ католицизму и защиту его отъ ковъ богоотступной Елизаветы.

Старая форма драмы очевидно отживала свой вѣкъ, не удовлетворяя новымъ требованіямъ общества, искавшаго исхода

изъ тяжкаго застоя драматургіи. Возрожденіе занятій классическими литературами, начало свѣтлой поры гуманистическаго движенія, рано указало этотъ искомый исходъ въ подражаніи древнимъ образцамъ; еще въ концѣ 15-го столѣтія появляются переводы греческихъ и латинскихъ трагедій и комедій; уже въ 1486 году являются переводы Теренція на нѣмецкій языкъ, сдѣланные Гансомъ Нидгартомъ, въ 1511 выходятъ переводы Плавта; первый переводъ трагедій Сенеки на англійскій языкъ является около 1566 года; Теренцій-же былъ переведенъ на французскій языкъ въ Швейцаріи подъ руководствомъ отцовъ реформаціи; казалось, и на этомъ пути они пытались внести новый свѣтъ въ міръ драмы, подавленной господствомъ католическаго ученія, проникнутой ультра-папистскимъ міросозерцаніемъ. Вліяніе классическихъ образцовъ драмы естественно не остановилось на переводахъ и отдѣльныхъ изданіяхъ; по своей образовательной силѣ и по легкому и удобному поводу изучить на практикѣ древніе языки, классическія піэсы скоро вошли, какъ важнѣйшее и неизбѣжное пособіе при преподаваніи, во всѣ школы, безъ различія ихъ вѣроисповѣднаго характера и направленія. Если реформаты съ особою любовью ставятъ въ своихъ училищахъ Плавта, Теренція, Аристофана, то католическія и въ особенности іезуитскія коллегіи на этихъ представленіяхъ вскорѣ сосредоточиваютъ всѣ силы, употреблявшіяся до того для постановки духовныхъ драмъ. Въ стѣнахъ школъ возникаетъ борьба одряхлѣвшей мистеріи съ аттической комедіей или кровавой трагедіей Сенеки; борьба неровными силами, потому что рутинному пошибу мистеріи, ея грубоватому стиху и дебелымъ формамъ противостояла новая стихія, дышащая своею вполнѣ своеобразною жизнью, но жизнью горячей, одаренная прекрасными формами стиха и стилистически-безупречная, сіяющая смѣлыми и возвышенными мыслями, которыхъ не допускало строгое приличіе духовной драмы и которыя смѣло вторглись те-

перь въ заботливо-оберегаемыя учрежденія, лишь прикрываясь ореоломъ классическихъ образцовыхъ произведеній, встрѣчаемыхъ повсюду съ распростертыми объятіями. Благодаря этому неравенству силъ, классическая драма постепенно водворяется повсемѣстно въ школѣ и жизни, стремясь къ неограниченному господству, давая тонъ и направленіе мѣстной литературной дѣятельности. Доступная первоначально лишь людямъ ученымъ, въ строгомъ смыслѣ этого слова, она въ средѣ ихъ находитъ отголосокъ, подражаніе; пользуясь вниманіемъ и расположеніемъ безчисленныхъ мелкихъ германскихъ дворовъ, нѣмецкіе ученые вносятъ обычай исполнять классическія піэсы въ придворную жизнь, обставляя ихъ роскошной постановкой, дорогими костюмами и декораціями, или рабски подражаютъ древнимъ и приспособляютъ нерѣдко старый миѳъ къ требованіямъ новой среды, давая его развитію аллегорическій оттѣнокъ, который пріятно щекочетъ тонкіе нервы сіятельной публики. Хроники, мемуары и иныя повѣствованія въ теченіи 16 и 17 вѣковъ полны разсказами о замѣчательныхъ латинскихъ или нѣмецкихъ представленіяхъ классическихъ піэсъ и позднѣйшихъ подражаній имъ въ различныхъ школахъ и академіяхъ или при владѣтельныхъ дворахъ по случаю различныхъ торжествъ и церемоній. *Eunuchus* Теренція, *Aulularia* Плавта и *Геркулесъ* Сенеки были одними изъ первыхъ піэсъ, исполненныхъ въ вѣнскомъ университетѣ и восхитившихъ слушателей до того, что они смѣло утверждали, что никогда еще не видѣли ничего подобнаго (*). Конрадъ Цельтесъ, одинъ изъ передовыхъ гуманистовъ, былъ двигателемъ подобныхъ представленій; онъ-же поставилъ въ 1501 году въ Линцѣ, въ присутствіи австрійскаго двора свою піэсу Ludus Dianae, съ музыкой, гдѣ исполнялъ самъ одну изъ главныхъ ролей; въ 1504 г. была исполне-

(*) D'Elwert. Theatergesch. von Mähren. s. 19.



на новая піэса его по случаю побѣды императора надъ Чехами, въ присутствіи императора и семи курфирстовъ (**). Іезуиты прилагали не мало стараній для великолѣпной монтировки подобныхъ спектаклей; представленія, удостоенныя посѣщенія императора и называвшіяся потому *ludi caesarei*, доводили до крайнихъ предѣловъ блескъ и пышность постановки. По провинціальнымъ городамъ, по мелкимъ резиденціямъ архіепископовъ, владѣтельныхъ князей и т. д. происходило тоже, хотя въ меньшихъ размѣрахъ. Подражанія образцамъ, снискавшимъ къ себѣ сочувствіе, не могли не развиться въ широкихъ размѣрахъ. Эти подражанія, сначала суевѣрно близкія, затѣмъ постепенно обособляющіяся, завоевывающія себѣ самостоятельное существованіе, даютъ сначала незамѣтный, но богатый великими послѣдствіями ходъ развитію новой національной драмы. Первые опыты естественно кажутся теперь блѣдными копіями съ образцовъ, но этотъ недостатокъ при данныхъ условіяхъ былъ вполнѣ неизбѣженъ. Драматическіе опыты такъ называемой первой силезской школы поэтовъ, труды Мартина Опица, Грифіуса и другихъ съумѣли до извѣстной степени выработать внѣшнюю стихотворную форму, но не могли ее оживить внутреннимъ прочувствованнымъ содержаніемъ. Во Франціи гуманистическое движеніе отразилось на драматургіи возникновеніемъ новой французской трагедіи Жоделя, Ронсара и Баифа; *Клеопатра* Жоделя, наряду съ напыщенными тирадами, въ которыхъ авторъ подражаетъ стилю Сенеки, представляетъ уже многія искреннія и правдивыя рѣчи и выраженія. Образцовыя произведенія слишкомъ привлекали къ себѣ драматурговъ-правдоискателей; формы ихъ казались вѣковѣчными прототипами, къ которымъ приближаться, коимъ подражать даже въ второстепенныхъ, мелочныхъ частностяхъ, было главною цѣлью всякаго авторства. Ложный классицизмъ

(**) Aschbach. Roswitha und Conrad Celtes, s. 37.

понемногу водворялся въ обновлявшихся при помощи его литературахъ; но, если вскорѣ суждено было великимъ французскимъ трагикамъ водрузить и на этой основѣ знамя самостоятельнаго творчества, то въ Германіи еще долго длится періодъ блужданія драматическаго стиля за указкой классическихъ образцовъ, невольно преграждающихъ тѣмъ путь развитію новаго драматическаго искусства; этотъ періодъ есть тяжкая, душная пора въ исторіи нѣмецкой драмы; за драмой этой, подпавшей подъ власть ученыхъ, схоластиковъ, въ Германіи укрѣпилось названіе ученой схоластической драмы (Gelehrtendrama), въ отличіе отъ драмы школьной, учебной, подчиненной педагогическимъ потребностямъ. Отъ этой новой особи невозможно ожидать новаго слова; не основанное на меткой характеристикѣ и драматизмѣ дѣйствія произведеніе является продуктомъ этого движенія, но въ дѣйствительности лишь стилистическое, болѣе или менѣе удачное упражненіе въ драматическомъ родѣ. Въ ученыхъ драмахъ за событіями и лицами новѣйшей исторіи, какъ равно за библейскими и евангельскими характерами, едва скрываются черты, заимствованныя изъ античной трагедіи; христіанскій характеръ піэсъ не является слѣдствіемъ искренняго вѣрованія, которое нѣкогда вызвало появленіе мистеріи, но есть только благовидный предлогъ для драматическихъ упражненій, подражающихъ классикамъ. Когда въ піэсѣ швейцарскаго поэта Тибольда Гарта *Іосифъ*, жена Путифара скорбитъ о холодности къ ней Іосифа чуть не буквально словами Дидоны объ Энеѣ у Виргилія (*), это вавилонское смѣшеніе языковъ далеко еще не достигаетъ своихъ крайнихъ предѣловъ.

Но за болью послѣдовало и исцѣленіе; застой не можетъ быть хроническимъ въ литературѣ, такъ какъ и она не можетъ отстать отъ постепенно крѣпчающей внутренней переработки

(*) Heinr. Kurtz. Gesch. der deut. L. Bd. 2. S. 110.

въ сознаніи самого общества; темное стремленіе ощупью добраться до идеала народности, своеобразности въ поэзіи и искусствѣ незамѣтно подкапывалось подъ эрудицію ученыхъ пуристовъ. Примѣры освобожденія изъ подъ классической указки, появлявшіеся все чаще и чаще въ литературахъ средней и южной Европы, находили живое сочувствіе и отголосокъ въ наиболѣе пассивныхъ, какъ казалось дотолѣ, сферахъ; этими попытками шелъ взаимный обмѣнъ между литературами французскою, итальянскою, нѣмецкою; въ чуждыхъ успѣхахъ каждая изъ нихъ находила поддержку начатому ею обновленію; кругъ сюжетовъ для драмы постепенно расширялся, отрѣшаясь отъ исключительности драматизированія классическихъ миѳовъ или христіанскихъ легендъ и житій; легенда народная, двоевѣрное сказаніе, родная исторія, событія прямо изъ окружающей жизни становились ближе, доступнѣе таланту драматическаго писателя. Монополія драмы, которой противополагался лишь фарсъ во всей рѣзкости своихъ формъ, уступаетъ мѣсто обоюдному образованію новыхъ особей; тотъже Опицъ, котораго мы видѣли однимъ изъ поборниковъ ученой драмы, создаетъ нѣчто въ родѣ оперы или по крайней мѣрѣ піэсы съ усиленнымъ сопровожденіемъ словъ пѣніемъ и музыкой; во Флоренціи кружокъ дилеттантовъ, группировавшихся вокругъ Якова Корси и графа Верніо, положилъ начало оперѣ, свергнувъ съ себя иго моднаго стиля мадригаловъ, который для драматической музыки былъ тѣмъ же тормазомъ, какимъ для драмы схоластическое направленіе; первыя оперы Пери, Каччини и Монтеверде писаны на тексты итальянскіе, въ которыхъ классическіе сюжеты (Дафнисъ, Орфей) смѣшиваются съ легендами христіанства (Св. Алексѣй) и постепенно сближаются съ современной жизнью. Такъ повсемѣстно заколыхалось, пошло живымъ ходомъ развитіе новаго драматическаго искусства. Предвидѣлась въ близкомъ будущемъ благотворная катастрофа, которая положитъ предѣлъ неопредѣ-

леннымъ исканіямъ и укажетъ на истинныя, незыблемыя основы новой европейской драмы. Этотъ моментъ дѣйствительно приближался, и на этотъ разъ движеніе исходило изъ вполнѣ непредвидѣннаго источника, изъ той сферы, изъ которой, какъ изъ Назарета, никто не ожидалъ спасенія: оно дано было міру старой веселой Англіей, old merry England, тою великою англо-саксонской расой, которая столько разъ доставляла человѣчеству своими открытіями на полѣ науки, завоеваніями своихъ великихъ мыслителей и поэтовъ въ сферѣ разума, вѣковѣчное и неувядающее торжество надъ бренной и слабой человѣческой природой, оживляя ее высшими силами духа.

Послѣ долгаго господства придворной льстивой и преувеличенно манерной драмы и ученыхъ произведеній, копирующихъ классическіе образцы, среди высокопарныхъ, ультра-благозвучныхъ піэсъ Лилли и его послѣдовалей, въ Англіи начиналась спасительная революція въ драмѣ во имя романтизма, народности, свободы творчества. Первыя произведенія Марло подняли знамя этой революціи, великой и замѣчательной уже потому, что она даровала міру Шекспира. Страстный, горячій, порывистый характеръ Марло не давалъ ему удовлетворяться тѣсными рамками условныхъ сюжетовъ, академичностью позъ и дѣйствій героевъ; его влекло на просторъ, на встрѣчу живому міру народныхъ сказаній, фантастическихъ средневѣковыхъ преданій, великихъ историческихъ событій; тамъ онъ видѣлъ впереди богатую жатву для драматурга, тамъ онъ надѣялся создать рядъ характеровъ неподдѣльно человѣчныхъ, живыхъ, безъ прикрасы ихъ недостатковъ и страстей внѣшнимъ благообразіемъ. Движимый необузданностью своихъ стремленій, отличающею всю его жизнь, онъ, быть можетъ, преступалъ часто границы дозволеннаго на сценѣ изображенія ужаснѣйшихъ, отталкивающихъ событій дѣйствительной жизни; быть можетъ, онъ находилъ какъ-бы удо-

вольствіе въ этомъ живописаніи ужаснаго, но эта крайность вполнѣ извиняется тою благородною страстью къ драматической истинѣ, которая неизмѣнно руководила авторомъ. Марло вмѣстѣ съ тѣмъ расширилъ стилистическія средства драмы и, снявъ съ нея оковы тяжеловѣсной прозы или риѳмованнаго стиха, сковывавшаго своею мѣрностью естественность въ рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ, первый употребилъ въ дѣло бѣлый стихъ, удалившій драму отъ скудныхъ средствъ прозы, но и охранившій ее отъ не менѣе стѣснительныхъ путъ современнаго стихосложенія (*). Выборъ сюжетовъ для піэсъ его уже показываетъ, какой смѣлый шагъ былъ сдѣланъ для освобожденія драмы и для созданія новѣйшаго драматическаго искусства на народныхъ началахъ. Первой піэсой Марло была трагедія *Tamburlaine the great*, гдѣ во всемъ дикомъ величіи изображенъ былъ ***восточный*** царь-завоеватель, деспотъ и въ то-же время замѣчательный (по своему) мыслитель; вся новая для глазъ европейской публики, странная, пестрая восточная обстановка, воинственныя сцены, колесница Тамерлана, везомая плѣнными царями востока, тріумфы и героизмъ, смѣшивающійся съ звѣрствомъ, въ Тамерланѣ,—всё это пролагало путь на сцену новымъ стихіямъ. Отъ сценъ восточнаго погрома Марло перешелъ къ кровавой драмѣ, не задолго передъ тѣмъ разразившейся во Франціи на глазахъ его современниковъ, и въ драмѣ изобразилъ ужасы Варѳоломеевской ночи; перешелъ къ отечественной исторіи и въ своемъ *Эдуардѣ II* былъ провозвѣстникомъ историческихъ хроникъ Шекспира; обратился къ легендѣ и создалъ два капитальнѣйшихъ своихъ произведенія, *Мальтійскаго еврея*,—первообразъ *Венеціанскаго купца*, и знаменитаго *Доктора Фауста*. Эти піэсы, завершившія собою плодотворную дѣятельность Марло, окончательно упрочили существованіе новой школы. Вопросы, ко-

(*) Mézière. Prédécesseurs et contempor. de Schakspeare. p. 114.

торыми задавался молодой авторъ (онъ умеръ, едва достигнувъ тридцатилѣтняго возраста), поражаютъ своей смѣлостью и грандіозностью; заклятая религіозная ненависть Еврея-фанатика къ христіанамъ, дѣлающая его какимъ-то чудовищемъ, отравителемъ своей дочери и подругъ ея, христіанокъ, дважды клятвопреступникомъ, измѣнникомъ родинѣ и въ то-же время мстителемъ Туркамъ, которымъ самъ-же онъ предалъ Мальту, — эта необузданная ненависть, быть можетъ, нѣсколько уже слишкомъ открытая и это звѣрство, не скрывающееся подъ личиной ложнаго смиренія или ядовитой, спокойной діалектики, было сильнымъ противоядіемъ противъ облигатно возвышенныхъ страстей, свойственныхъ героямъ отжившаго цикла драмъ; Марло и въ этомъ случаѣ нѣсколько неумѣренъ въ изображеніи ужаснаго, и современный зритель не могъ не содрогаться при видѣ такаго скопленія злодѣйствъ, щедро расточаемыхъ предъ нимъ; но многія сцены, особенно монологи Еврея, или рѣчи его къ христіанамъ, полныя упрековъ и жестокихъ укоризнъ, замѣчательны и по энергіи выраженій и по выдержанности характера.—Въ *Докторѣ Фаустѣ* Марло впервые драматизировалъ суевѣрную нѣмецкую легенду, придавшую сотруднику Гуттенберга, Майнцскому печатнику Іоанну Фаусту, мрачный характеръ чернокнижника, бого-отступника, предавшаго душу свою демонамъ и гибнущаго за то безвозвратно; онъ не могъ вдохнуть въ это таинственное сказаніе высоко-символическаго смысла, какъ сдѣлалъ то Гете, онъ не скрылъ за аллегорическими образами величайшихъ идей человѣчества, не довелъ до высокой пластичности олицетвореніе плодотворнаго возврата современной ему науки къ древнему міру,—въ любви Фауста и Елены; но, если примемъ во вниманіе безмѣрное разстояніе, отдѣляющее общественный уровень и уровень цивилизаціи конца XVI вѣка отъ XIX вѣка, воспользовавшагося всѣми результатами умственной работы человѣчества за этотъ тревож-

ный періодъ, унаслѣдовавшаго въ особенности область философскую воздѣланною трудами великихъ новѣйшихъ мыслителей, если взвѣсимъ всю неизмѣримую бездну историческихъ и общественныхъ условій, отдѣляющую двухъ писателей, обработавшихъ драматически легенду о Фаустѣ, невольное удивленіе возбуждаетъ въ насъ образъ неукротимаго правдоискателя, какимъ воспроизводитъ его Марло. Именно, онъ правдоискатель во всемъ смыслѣ этого старообрядческаго термина, несмотря на приданную ему, сообразно легендѣ, фальшивую личину магика, астролога и вызывателя духовъ; его томитъ жажда знанія, она увлекаетъ его въ заповѣдныя, недоступныя человѣческому разумѣнію области; если Марло заключаетъ піэсу свою гибелью и проклятіемъ Фауста, то *только* за этотъ дерзновенный порывъ; онъ уважаетъ въ немъ и громадность знаній и пытливость, но налагаетъ на нихъ предѣлъ, переходъ за который увлекаетъ человѣка въ бездну. «Преломилась вѣтвь, которой суждено было разростись до полной зрѣлости, поетъ о немъ хоръ; истлѣли лавры вѣнка Аполлонова, украшавшаго нѣкогда этого ученаго мужа. Нѣтъ болѣе Фауста! Вдумайтесь въ его адскую погибель и пусть судьба его заставитъ мудрецовъ чувствовать впредь одно лишь удивленіе къ тѣмъ запретнымъ вещамъ, глубокое изученіе коихъ увлекаетъ смѣлые умы въ преступныя дѣйствія, казнимыя небомъ». Фаустъ Марло вообще не дюжинный чародѣй, который за свои нечистыя чары подвергается карѣ вѣчной справедливости; онъ истинный провозвѣстникъ Фауста Гете и Пушкина (въ его знаменитомъ отрывкѣ); получивъ власть надъ Мефистофелемъ, онъ переходитъ отъ одного изъ томившихъ его вопросовъ къ другому; такъ мы застаемъ его въ Римѣ среди блестящей обстановки папскаго двора наканунѣ казни одного священника за мнимое его отступничество; низость и жестокосердіе высшей католической іерархіи всегда возмущала его,—лживость набожности отталкивала его; когда

демонъ является впервые на его зовъ, онъ отказывается видѣть его въ настоящемъ его видѣ и велитъ ему явиться въ одеждѣ стараго Францисканца, потому что «святая одежда всего болѣе пристала черту;» такъ и въ Римѣ онъ съ восторгомъ издѣвается надъ папой и его совѣтниками, спасаетъ отъ смерти осужденнаго и подвергаетъ наказанію его судей. Влеченіе къ вѣчной красотѣ и правдѣ просвѣтляетъ его образъ несравненно болѣе, чѣмъ всѣ подобныя гуманныя стремленія, и его восторженное, пламенное обращеніе къ Еленѣ, когда прекрасное видѣніе ея проносится предъ его изумленными взорами, полно истинной поэзіи и страсти.—

За Марло, невольно увлекаемые успѣхомъ его трагедій, пошли слѣдомъ многочисленные подражатели, которые нерѣдко измѣняли усвоенной ими рутинѣ школы Лилли, чтобъ примкнуть къ страстно-романтическому порыву молодаго новатора; Гринъ, Лоджь и Пиль представляютъ въ этомъ отношеніи наиболѣе разительный примѣръ; недовѣріе и даже презрѣніе къ нововведеніямъ вскорѣ смѣняются у нихъ ревностнымъ подражаніемъ или самостоятельными опытами, вдохновленными стилемъ Марло. Та-же любовь къ потрясающему и вмѣстѣ съ тѣмъ эффектному и то-же стремленіе къ истинѣ и естественности въ драмѣ, то-же расширеніе поэтическаго горизонта, тотъ-же просторъ въ выборѣ сюжетовъ: исторія и легенда всѣхъ странъ раскрыты передъ англійскими драматургами, роскошная природа и пылкія страсти юга, равно какъ и сѣверъ съ его суровыми картинами, сосредоточенными характерами, рѣзкими страстями, — всё доступно имъ: поэтическое чутье подсказываетъ имъ многое невѣдомое имъ о жизни дальнихъ странъ, о людяхъ иной, чуждой имъ среды; и если у Марло въ Арденскомъ лѣсу ростутъ апельсины, а по Шекспиру Чехія находится у морскаго берега и т. д., то эти второстепенные недосмотры не лишаютъ самыхъ произведеній ихъ неотъемлемой правдивости и отъ *Мальтійскаго жида*, какъ и отъ *Ромео и*

Юліи, какъ и отъ *Витторіи Коромбоны* и *Герцогини Амальфской* Вебстера вѣетъ югомъ, котораго на дѣлѣ не видалъ ни одинъ изъ названныхъ писателей.—Такимъ образомъ, трудами талантливой фаланги послѣдователей Марло открыта была новая эпоха въ исторіи англійской драмы; нужно было смягчить шероховатыя неровности въ рѣзкихъ контурахъ новой драмы, съ излишне-аффектированнаго основнаго тона свести ее къ формамъ, прямо говорящимъ человѣческому сердцу, нужно было вдохнуть въ нестройное еще созданіе искру поэтическаго генія, проникнуть его высокими общечеловѣческими идеями, чтобъ драма эта, создавъ англійскому народу національный театръ, какого не имѣло еще ни одно европейское племя, стала предметомъ вѣчнаго удивленія всѣхъ грядущихъ поколѣній и образцомъ для творчества всѣхъ странъ. Въ шумномъ и многочисленномъ рядѣ драматурговъ, которыми такъ богата вторая половина XVI столѣтія, явился наконецъ этотъ желанный избавитель, этотъ великій основатель новой европейской драмы, истиннаго созданія новаго міра и новой цивилизаціи, драмы освобожденной отъ сладостнаго ига классицизма; онъ явился и съ первыхъ же произведеній вступилъ въ ряды послѣдователей Марло, чтобъ быстрымъ порывомъ впередъ окончательно эманципироваться отъ крайностей усвоеннаго имъ направленія и, торжествуя надъ замирающими силами классицизма въ лицѣ Джонсона, пойти на встрѣчу безсмертной славѣ... Нужно ли называть этого великаго реформатора?

Прежде всѣхъ и сильнѣе подпала вліянію новой англійской драматургіи Германія. — Въ числѣ бродячихъ компаній актеровъ, которыя время отъ времени стали образовываться по различнымъ городамъ ея и, переѣзжая съ мѣста на мѣсто, популяризировать новый свѣтскій театръ, еще не вышедшій изъ подъ опеки классицизма, въ послѣдней четверти XVI столѣтія начинаютъ появляться особыя труппы, которымъ на-

родная молва присвоила названіе англійскихъ комедіантовъ. Не будемъ вступать въ обсужденіе вопроса, были-ли эти комедіанты дѣйствительно Англичане или они заслужили это названіе исключительнымъ исполненіемъ піэсъ новаго англійскаго репертуара; вопросъ этотъ не разъ уже былъ возбуждаемъ со временъ Тика и привелъ уже къ нѣкоторымъ положительнымъ результатамъ.—Невѣроятно, чтобъ эти актеры (если дѣйствительно они были Англичане) исполняли свои піэсы по англійски среди толпы, для которой языкъ этотъ былъ совершенно непонятенъ; вѣроятнѣе предположить, что они брали на себя трудъ изучать нѣмецкій языкъ и исполняли свои піэсы въ переводахъ. Что въ составъ этихъ труппъ входили и Англичане,—это не подлежитъ сомнѣнію; даже въ одной изъ первыхъ нѣмецкихъ театральныхъ компаній, водворившихъ въ Россіи новый европейскій театръ видимъ нѣсколько англійскихъ именъ актеровъ; подобный сборный составъ этихъ обществъ привлекъ въ ихъ среду и народныхъ голландскихъ актеровъ; они внесли съ собою въ репертуаръ голландскіе фарсы, дѣйствіе коихъ вращается вокругъ любимой комической личности *Pickelhäring'a* (слич. «Принцъ *Пикельгярингъ*» и т. п. піэсы Петрова времени), который вмѣстѣ съ клоуномъ, неразлучнымъ спутникомъ англійской драмы и комедіи, водворился на долгое господство въ нѣмецкомъ театрѣ.—Время появленія этихъ бродячихъ soit disant англійскихъ комедіантовъ также трудно опредѣлить; Тикъ относилъ его къ 1600 году, другіе же изслѣдователи этой поры (*), основываясь на дрезденской рукописи драмъ Айрера, въ которой указаны англійскія піэсы, послужившія ему образцами, справедливо относятъ время появленія Англичанъ за нѣсколько лѣтъ передъ началомъ 17 столѣтія, почти къ 1590 году. Историческія-же данныя, свидѣтельствующія о дѣятель-

(*) Iacob Ayrer von K. Schmitt. Marburg 1851. S. 21.

ности ихъ, являются гораздо позднѣе и указываютъ на значительно укоренившуюся уже въ массѣ привычку къ ихъ репертуару, на почетъ и покровительство, которымъ они пользуются со стороны свѣтскихъ и духовныхъ властей и знати. Такъ напр. въ Ольмюцскомъ архіепископскомъ архивѣ найдено рекомендательное письмо эрцгерцога Карла, епископа бреславльскаго къ кардиналу Дитрихштейну, архіепископу ольмюцскому, писанное въ 1617 году; эрцгерцогъ свидѣтельствуетъ, что «англійскіе комедіанты, исполнявшіе еще при жизни его матери дѣло свое честно и благопристойно (они играли въ Грацѣ подъ управленіемъ директора Спенсера), теперь ѣдутъ въ Ольмюцъ изъ *Польши* гдѣ при дворѣ его королевскаго величества играли въ продолженіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ (*).» Репертуаръ англійскихъ актеровъ того времени состоялъ изъ произведеній предшественниковъ Шекспира и знакомилъ съ поднятою ими реформой въ драматургіи. Какъ всюду, такъ и въ этомъ случаѣ это ознакомленіе имѣло большой успѣхъ и серьезныя послѣдствія; въ пробужденіи дремлющаго нѣмецкаго творчества къ новой жизни, въ избавленіи его отъ господства безформенности и благоприличія въ піэсахъ стараго порядка чувствовалась настоятельная необходимость; англійскіе образцы драмы явились кстати. Появленіе ихъ было до того желаннымъ событіемъ, что переданныя пришельцами нѣмецкому зрителю невѣдомыя и полныя жизни піэсы распространялись во множествѣ списковъ, а въ 1624 году появилось и печатное изданіе избранныхъ піэсъ англійскаго репертуара подъ заглавіемъ «Englische Comedi und Tragödie-Spiele....sampt dem Pickelhäring.»—И такъ репертуаръ этотъ былъ двойственнаго характера; бурныя героическія трагедіи новой англійской школы смѣшивались въ немъ съ комедіями, фарсами и интерлюдіями на половину англійскаго, на поло-

(*) D'Elwert, Theatergesch. von Mähren. 1852 S. 26.

вину голландскаго происхожденія; не смотря на живое сочувствіе, съ которымъ были встрѣчены въ Германіи новыя чужеземныя комедіи, онѣ не оказали такого-же сильнаго вліянія на развитіе нѣмецкой драматургіи, какъ драмы и трагедіи Марло и его послѣдователей; подобно обычаю англійскаго театра, фарсы вставлялись въ промежутки между дѣйствіями серьезной піэсы и клоунъ или пикельгерингъ имѣлъ безвозбранный доступъ на сцену въ важнѣйшіе моменты трагедіи. Въ противоположность этому второстепенному, подначальному значенію занесенной комедіи, новая англійская трагедія сразу стала на видное, первенствующее мѣсто въ Германіи. Величавостью и фантастичностью своихъ образовъ и характеровъ она увлекла за собой молодое литературное поколѣніе, не довольствовавшееся дебелыми твореніями Опица и его школы, все живое и талантливое ринулось на встрѣчу новой стихіи и съ жадностью вдыхало въ себя освѣженный, живительный творческій духъ, улыбавшійся имъ въ произведеніяхъ англійскихъ трагиковъ. На этотъ разъ подражаніе привело къ счастливѣйшимъ результатамъ и дало Германіи одного изъ талантливѣйшихъ писателей ея стараго театра въ лицѣ Якова Айрера, торговца желѣзомъ, а впослѣдствіи королевскаго нотаріуса въ Нюренбергѣ (*). Не подлежитъ сомнѣнію, что въ Айрерѣ было до его знакомства съ англійскимъ театромъ влеченіе къ историческимъ драмамъ, какъ равно и къ произведеніямъ съ основой легендарной, народной. Такъ въ первый періодъ его дѣятельности онъ драматизировалъ три сказанія изъ ломбардскаго эпическаго цикла; это—комедія *Hugdietrich* и трагедіи *Ottnit* и *Wolffdietrich*; въ тоже время мотивами его дѣятельности служили и характерные эпизоды древнѣйшей римской исторіи на-

(*) Его сочиненія изданы въ 1865 г. Келлеромъ: „Ayrer's Dramen.“ Stuttgart. 5 Bde.

разнѣ съ любимыми современностью средневѣковыми новеллами (трагедія о Мелюзинѣ и ея сынѣ Жоффруа).—Это самопроизвольное влеченіе къ тѣмъ началамъ, на которыхъ основана была новая англійская драма, значительно облегчило естественное сближеніе таланта Айрера съ модными драматическими образцами. Въ первую пору дѣятельности его внутренняя работа надъ собой затруднена была отсутствіемъ поддержки и недостаточною энергіею съ его стороны; одновременно съ легендарными своими драмами онъ еще не отстаетъ отъ старинныхъ мистеріальныхъ традицій и слагаетъ комедію о блудномъ сынѣ или о богатомъ и Лазарѣ, наивно выставляя въ заглавіи послѣдней піэсы, что она взята изъ 16-й главы Евангелія отъ Луки. Ознакомленіе-же съ Англичанами расширяетъ внезапно его кругозоръ, онъ еще смѣлѣе и отважнѣе вторгается въ области, дотолѣ заповѣдныя для нѣмецкаго драматурга, обращается къ исторіи и преданіямъ иныхъ народовъ, древнихъ и новыхъ, и въ нихъ находитъ богатый источникъ сюжетовъ для дальнѣйшихъ произведеній. Такъ наряду съ трагедіею о греческомъ императорѣ и его дочери Пелимперіи мы видимъ комедію о королѣ кипрскомъ, о двухъ сиракузскихъ братьяхъ, о взятіи Константинополя, «Зеркало женской добродѣтели въ лицѣ прекрасной Феницiи» и т. д. Англійскіе образцы были отнынѣ постоянно передъ его глазами; въ трагедіи ***Пелимперія*** онъ открыто подражалъ піэсѣ Томаса Кида (Kyd) озаглавленной *The spanish tragedy*, въ то время классической піэсѣ англійскаго репертуара; подобно этому комедія о королѣ кипрскомъ есть подражаніе піэсѣ Мечина и Маркама (Machin and Markham) *The dumb knight*, взятіе Константинополя въ комедіи того-же имени, какъ полагаютъ, тоже изображено по указаніямъ піэсы Джорджа Пиля (Peele). — Заимствуя общія мысли и драматическія положенія, Айреръ развивалъ ихъ своебразно, поэтическимъ чутьемъ угадывалъ тон-

кія психологическія движенія и хотя далекъ былъ отъ истинной драматической характеристики, но этою самодѣятельностью, внесенною имъ въ область драмы и трагедіи, этимъ стремленіемъ додуматься, добраться до истиннаго изображенія страстей и характеровъ, онъ внесъ новую жизнь въ нѣмецкую драматическую литературу; отъ наивнаго переложенія въ сценическія формы историческаго событія или народной легенды съ соблюденіемъ лишь стихосложенія и вѣрности основному тексту, сдѣланъ былъ важный шагъ къ обдуманной и выдержанной характеристикѣ, общности плана и стройному его развитію. Комедіи (въ настоящемъ смыслѣ слова, такъ какъ Айреръ нерѣдко давалъ это названіе піэсамъ трагическаго свойства) и масляничные фарсы Айрера значительно слабѣе, хотя обнаруживаютъ много ума и признаки несомнѣннаго дарованія. — И на этотъ драматическій родъ англійскій театръ возъимѣлъ сильное вліяніе; появленіе клоуна и Пикельгеринга вслѣдъ за трагедіею стало необходимостью и соединеніе высокаго съ смѣшнымъ было узаконено и въ этотъ новый періодъ нѣмецкой драмы; Пикельгерингъ сталъ героемъ цѣлыхъ піэсъ, посвященныхъ его разнообразнымъ похожденіямъ; подобно тому, какъ въ народныхъ піэсахъ современной Италіи Стентарелло является то адвокатомъ, то купцомъ, то храбрымъ полководцемъ или монастырскимъ служкой, такъ и Пикельгерингъ принималъ многоразличныя трансфигураціи; нѣмецкіе актеры въ Москвѣ въ концѣ того-же столѣтія играли піэсу, гдѣ онъ являлся принцемъ. Интерлюдіи и фарсы мѣстнаго происхожденія, подкрѣпленные наплывомъ сродныхъ произведеній чужеземной письменности, получаютъ новое развитіе; въ тихомъ дотолѣ мірѣ нѣмецкаго театра поднимается сначала едва слышное, затѣмъ все усиливающееся и крѣпнущее движеніе, котораго не въ силахъ были остановить и (что было-бы также весьма возможно) окончательно пресѣчь всѣ ужасы тридцатилѣтней войны.

Вліянія англійскаго театра не избѣжала почти ни одна драматическая литература Европы, только хронологически вліяніе это было разновременно; при различныхъ условіяхъ одинъ народъ испытывалъ его раньше, другой цѣлыми десятилѣтіями позже. Въ ту пору, когда англійскіе трагики стали давно уже образцами для нѣмецкихъ драматурговъ, ознакомившихся наконецъ и съ Шекспиромъ (въ послѣднее время почти доказано, что Шекспиръ остался неизвѣстенъ Айреру), во Франціи царила ложно-классическая трагедія, столь разительно противоположная возрождавшемуся народному драматическому искусству Англіи. Но и при этихъ обстоятельствахъ положено уже было начало тому сближенію театра обоихъ сосѣднихъ народовъ, которое въ дни Вольтера уже было упрочено, чтобъ въ первой четверти нынѣшняго столѣтія произвести коренной поворотъ во французской драмѣ. — Французскіе эмигранты, спасавшіеся въ Англію отъ религіозныхъ преслѣдованій, становились живыми свидѣтелями поразительнаго развитія національной англійской драмы; они передавали на родину разсказы о ней или, увлекаемые ея примѣромъ, сами испытывали свои силы въ подражаніи ей. Однимъ изъ первыхъ ея чтителей былъ Сентъ-Эвремонъ (*); горячія похвалы, которыя онъ расточаетъ Шекспиру, невинная комедія, написанная имъ «на англійскій манеръ,» прилежное изученіе всѣхъ тонкостей и богатствъ англійскаго языка, ставшее общимъ занятіемъ многочисленныхъ протестантскихъ эмигрантовъ въ Англіи, служитъ характеристическою чертой зарождавшагося направленія. За Сентъ-Эвремономъ идетъ сначала малочисленный рядъ сподвижниковъ на этомъ пути, подкрѣпляемый впослѣдствіи многими путешественниками, посѣщающими Англію уже не поневолѣ, не случайно, но съ яс-

---

(*) Alb. Lacroix. Histoire de l'infl. de Shaksp. sur le théatre français. Bruxelles. 1856. p. 1—9.

ною цѣлью изученія ея государственнаго строя, ея литературы и искусства.

Господство англійскаго драматическаго стиля въ мірѣ нѣмецкаго театра привело съ годами къ выдѣленію отдѣльнаго рода произведеній, содержаніе которыхъ избиралось преимущественно изъ числа важнѣйшихъ эпизодовъ древней и новой исторіи, вращаясь вокругъ героическихъ, рѣзко выдающихся личностей; по важному и возвышенному общему тону этихъ произведеній, за ними закрѣпилось нѣсколько странное названіе *Haupt-und Staatsactionen.* При всей кажущейся замкнутости сферы этихъ піэсъ, ограничивающейся лишь избраннымъ высшимъ народнымъ слоемъ, въ нихъ нѣтъ той мертвенной исключительности, которую это предпочтеніе героизма внесло съ собой въ ложноклассическую французскую трагедію. Всякая выходящая изъ ряду вонъ личность уже имѣла доступъ въ новый видъ нѣмецкой драмы; великій полководецъ, великій король и великій мошенникъ сходились тутъ чуть не на равныхъ правахъ; шутъ, носящій уже народное названіе Гансвурста (такъ какъ примѣръ англійскихъ актеровъ, водворившихъ клоуна на драматической сценѣ, побудилъ и къ возвышенію національнаго нѣмецкаго Гансвурста до видной роли на театрѣ), нарушаетъ также своими рѣзкими выходками чопорную монотонность общаго характера піэсъ. Содержаніе этихъ героическихъ драмъ также не останавливается преимущественно на событіяхъ древнеклассической жизни, но ищетъ себѣ пищи въ разнообразнѣйшемъ мірѣ всеобщей исторіи, преданія или даже духовной легенды. По своему общему типу эти Haupt-und Staatsactionen служатъ антиподами постепенно забывавшейся тогда ученой драмѣ. Слѣдуя указаніямъ усвоеннаго Германіею чужеземнаго репертуара, они идутъ еще далѣе и перенятые пріемы и обычаи развиваютъ въ наиболѣе доступныхъ народному пониманію формахъ; связанныя по времени своего образованія съ

усиленнымъ распространеніемъ частныхъ кочевыхъ труппъ, они разносятъ по всѣмъ концамъ нѣмецкой земли обновленную драму; быть можетъ, ради этого сближенія съ вкусами народа, они приносятъ ему въ жертву многія существенныя достоинства драматическаго произведенія, доводятъ до грубой осязательности изображеніе ужасовъ, выводятъ на позорище толпы ярыя, разнузданныя страсти, или допускаютъ среди серьезнаго и торжественнаго впутываться циническимъ выходкамъ шута,—но тѣмъ не менѣе это исканіе почвы для драмы, покидающей исключительно-ученую или свѣтскую сферу для иной всенародной заслуживаетъ особаго уваженія.— Наибольшее число піэсъ названнаго рода находится въ вѣнской придворной библіотекѣ, гдѣ сохранилось въ рукописи 15 Haupt-und Staatsactionen (*). Изъ нихъ едва-ли не болѣе замѣчательна піэса-мистерія о святомъ Іоаннѣ Непомукѣ, гдѣ лица и событія исторически достовѣрныя смѣшиваются съ вымышленными въ стилѣ этихъ произведеній, (такъ тутъ встрѣчается какая-то дочь воеводы von Klein-Serbien, Ahalibama); многія мѣста трагедіи, по свидѣтельству Вейсса, истинно поэтичны; такова напр. молитва Непомука въ тюрьмѣ, начинающаяся словами:

Wilkommen, finstrer Ort,
Wilkommen, süsse Ketten! и т. д.

Когда на небѣ восходятъ пять звѣздъ въ ознаменованіе славной смерти Непомука, должна слышаться «пріятная музыка.» Въ заключеніе предлагались зрителю разнообразныя картины, изображался старый пражскій мостъ, съ котораго низверженъ былъ святой, келья Іоанна, пять звѣздъ на небѣ и т. п.

(*) Weis, K. Die Wiener Haupt-und Staatsactionen. Wien. 1854.

Съ годами развитіе и этихъ оригинальныхъ піэсъ становится все шире; съ постепеннымъ водвореніемъ бродячихъ труппъ на осѣдлыя мѣста, съ пріурочиваніемъ ихъ дѣятельности къ отдѣльнымъ городамъ и владѣтельскимъ столицамъ, усиленіе остойчивости, гражданственности въ характерѣ этихъ труппъ отражается и на облагороженіи ихъ репертуара; онъ лишается многихъ прикрасъ, наросшихъ на немъ вслѣдствіе вящаго желанія угодить ярмарочной или вообще провинціальной публикѣ и болѣе озабочивается правдивостью и естественностью рѣчей, характеровъ и положеній. Дѣятели на пути скрѣпленія кочевыхъ актерскихъ компаній и консолидированій постоянныхъ театровъ были въ тоже время и главными виновниками прогресса въ Haupt-und Staatsactionen. — Фельтенъ, отличавшійся большимъ образованіемъ и истиннымъ артистическимъ призваніемъ, образовавъ примѣчательную для своего времени труппу исполнителей, поднялъ уровень этихъ піэсъ, передалъ актерамъ роли, нерѣдко исполнявшіяся въ нихъ маріонетками и вообще много потрудился на этомъ поприщѣ; Страницкій, самъ авторъ многихъ Staatsactionen, воззвалъ снова къ жизни любимаго народомъ Ганса Вурста, но ужъ не въ качествѣ исполнителя интерлюдій, но на равныхъ правахъ съ остальными дѣйствующими лицами; изгналъ изъ драмъ и трагедій комическія между-дѣйствія посторонняго содержанія и тѣмъ не мало способствовалъ стройному и законному обособленію комедіи, какъ вполнѣ законченнаго и самостоятельнаго литературнаго рода, избавивъ въ тоже время и серьезную драму отъ тормозившихъ въ ней развитіе дѣйствія вставокъ. — При такихъ условіяхъ подвигалось впередъ театральное дѣло въ Германіи; бросая взглядъ впередъ, мы видимъ постепенное умноженіе драматическихъ ассоціацій, сосредоточеніе власти въ нихъ въ рукахъ опытныхъ и просвѣщенныхъ дѣятелей, усовершенствованіе технической стороны, — исполненія, постановки, декоративнаго

искусства и труднаго дѣла костюмировки, — словомъ приходимъ къ той грани, гдѣ проблески, прообразованія становятся фактами, достояніемъ новаго искусства, гдѣ конецъ отжившей стихіи сливается съ началомъ новой, гдѣ устанавливается прочное начало тому театру, тому истинно-гражданскому институту оживающей и борящейся за свободу Европы, который, по своему образовательному и облагороживающему значенію, составляетъ предметъ справедливой гордости для современной цивилизаціи.

На этомъ важномъ моментѣ мы прерываемъ нашъ обзоръ судебъ *стариннаго* театра на западѣ. Онъ привелъ насъ къ тому, хотя и нѣсколько разновременному положенію его у различныхъ западныхъ народовъ, которое впервые возъимѣло вліяніе на младенчествующій русскій театръ. Во Франціи мы видѣли первые опыты Мольера, чей ***Донъ Жуанъ***, ***Лекарь по неволѣ*** и ***Précieuses ridicules*** вошли въ составъ первоначальнаго русскаго репертуара; англійскіе комедіанты дали намъ ключь къ пониманію оригинальнаго явленія блуждающихъ актерскихъ обществъ, разносящихъ по бѣлу свѣту, даже въ далекую варварскую Польшу и Русь, классическія піэсы своего репертуара, какъ равно разъяснили происхожденіе и значеніе любимца нашихъ предковъ, шута-клоуна; нѣмецкій театръ переходной эпохи, съ его отголосками мистеріи и романтическими Staatsactionen отражается какъ на комедіи объ царицѣ Олофернѣ (*sic*!) царю голову отсѣкшей, такъ и на піэсахъ въ родѣ Баязета и Тамерлана, Исторіи Александра Македонскаго и Дарія, Геновевы и т. д. Эта преемственность результатовъ западнаго литературнаго движенія, унаслѣдованныхъ и усвоенныхъ при посредствѣ славянскаго театра нашею едва складывавшеюся драмой, этотъ живительный импульсъ, который такъ часто шевелилъ дремлющій міръ нашей словесности, послужитъ намъ естественнымъ переходомъ къ изученію собственно-русской театральной старины.

II.

Исторія стариннаго театра у западныхъ Славянъ до сего времени весьма мало разработана и обзоръ ея не можетъ претендовать на полноту и подробность. Нѣсколько статей, разбросанныхъ по разнымъ журналамъ, и одно, сколько нибудь систематическое изслѣдованіе, составляютъ всю литературу этого предмета у Чеховъ; отрывочныя свѣденія о сравнительно-позднѣйшемъ періодѣ исторіи театра, сильно подвергшагося уже итальянскому вліянію, представляетъ хорвато-далматинская словесность; печальныя страницы исторіи сербскаго народа не повѣтствуютъ намъ о зрѣлищахъ и играхъ, мѣсто которыхъ занимали кровавыя сѣчи или ужасы турецкаго плѣна; одна лишь польская литература, которой многимъ обязана была Русь въ начальный періодъ развитія драмы, представляетъ нѣсколько болѣе благодарную и заботливѣе возделанную почву для изслѣдователя. Міръ драматическихъ народныхъ обрядовъ, связанныхъ съ чествованіемъ силъ природы, открываетъ намъ и у Славянъ рядъ могучихъ задатковъ драмы, которымъ недоставало лишь благопріятныхъ условій для успѣшной выработки. Въ этомъ кругѣ обрядовъ, какъ и въ соотвѣтствующихъ имъ общихъ чертахъ быта, народная жизнь всѣхъ отдѣльныхъ славянскихъ племенъ представляетъ множество сходныхъ сторонъ, и какъ жизнь одной большой семьи, можетъ быть разсматриваема одновременно и подъ однимъ угломъ зрѣнія. Въ нижеслѣдующемъ мы попы-

таемся собрать воедино главнѣйшія проявленія драматическаго начала въ обрядовой славянской жизни.

Встрѣча весны и связанныя съ нею игры, пѣсни и обряды всего болѣе вмѣщали въ себѣ готовыхъ мотивовъ для драматическаго, оживленнаго дѣйствія. Борьба смертоносной зимы съ свѣтлымъ всесогрѣвающимъ солнцемъ, торжество весны, радостныя ощущенія, вызываемыя въ человѣкѣ тѣсно сблизившемся съ природою, ея пробужденіемъ, игры и празднества, связанныя съ различными земледѣльческими работами и начинаніями, всѣ эти разнообразные факторы сходились тутъ. Весна ведетъ за собою слѣдомъ рядъ плодоносныхъ грозъ,—и древній Славянинъ, чествуя богиню грозъ, взывая къ ней о ниспосланіи на землю дождя, олицетворялъ ее въ видѣ молодой дѣвушки, убранной растеніями и цвѣтами, какъ символомъ возбужденія всѣхъ растительныхъ силъ земли; какъ при наступленіи весны, такъ и при всякомъ бездождіи онъ водилъ въ особой процессіи эту избранницу, получавшую названіе *додолы* или *пеперуги*, вокругъ своихъ поселеній; кругомъ шли женщины, исполнявшія рядъ пѣсенъ, обращенныхъ къ божеству въ видахъ его умилостивленія. Время отъ времени процессія останавливалась и живое дѣйствіе обрядоваго моленія, сопровождаемаго пѣніемъ и плясками, какъ-бы само собою переходило въ драматическую сцену. Каждый домохозяинъ выходитъ встрѣчать пеперугу; въ рукахъ у него бѣлый котелъ съ водой, въ которой плаваютъ цвѣты; водою этой онъ обливаетъ додолу (*).—Западные Славяне развили съ особой любовью празднества мая, сохранивъ и понынѣ въ народныхъ пѣсняхъ и нѣсколько измѣненныхъ уже играхъ отголосокъ прежнихъ обрядовъ. Они распадались на два отдѣла; встрѣчу весны собственно и торжество побѣды ея надъ

(*) Любенъ Каравеловъ. Памятники народнаго быта Болгаръ. М. 1861. стр. 242.

зимою. Первый отдѣлъ заключаетъ въ себѣ майскія игры, напоминающія во многихъ чертахъ итальянскія народныя *maggi* и нѣмецкіе майскіе походы (Mairitte). Съ 1-го мая молодежь въ Чехіи вырубаетъ въ лѣсу стволы для майскихъ деревъ, которыя, разукрашенныя флагами, водружаются на наиболѣе важнѣйшихъ мѣстахъ, не говоря уже о тѣхъ *май-кахъ*, которыя каждый влюбленный долженъ поставить передъ домомъ своей милой. Когда декоративная часть этого праздника устроена, по деревнѣ снаряжается шествіе молодежи въ нарядныхъ одеждахъ, съ пѣснями, и музыкой впереди. Оно останавливается передъ каждой майкой и вызываетъ особой пѣсней ту, въ честь коей она поставлена; между вызванною и хоромъ завязывается шутливый разговоръ, при чемъ она должна подарить чѣмъ нибудь пришедшихъ. Они благодарятъ новой пѣсней, за чѣмъ слѣдуетъ танецъ; тѣ-же сцены повторяются при каждомъ майскомъ деревѣ.—Въ связи съ этимъ весеннимъ празднествомъ находится характеристическая чешская народная игра *въ короля.* По словамъ Эрбена (*), игра эта, подвергавшаяся въ различныхъ мѣстностяхъ разнообразнымъ измѣненіямъ, сводится въ главныхъ чертахъ къ тремъ основнымъ моментамъ: сверженію стараго пастушьяго короля, возведенію новаго, и пастушьему суду. Сверженію подвергался обыкновенно не человѣкъ, но соломенная кукла, одѣтая въ платье; ее кидали въ воду или отсѣкали ей голову. Когда-же наставалъ выборъ новаго короля, пастухи одѣвались въ особыя одежды, желая походить на рыцарей, брали въ руки деревянные мечи, возлагали на голову избраннаго корону и устраивали праздничное шествіе. Обойдя съ пѣснями всю деревню, они становились въ рядъ и одинъ изъ нихъ, которому присвоено названіе *vyvolavač*,

---

(*) Prostonárodní písně a říkadla. P. 1864. s. 72.

произносилъ одну за другою рѣчи къ собранію, въ которыхъ воленъ былъ подвергать осмѣянію всякаго, кто заслужилъ это, касаться домашнихъ и личныхъ дѣлъ каждаго; хоръ, къ которому онъ обращается за вопросомъ, такъ-ли говоритъ онъ, согласны-ли они съ его приговоромъ, подтверждаетъ его слова.—Въ Моравіи (*) избраніе короля происходитъ нѣсколько иначе; вся деревенская молодежь съѣзжается на коняхъ къ извѣстному мѣсту, гдѣ букетъ цвѣтовъ водруженъ на высокій шестъ; кругомъ шеста ѣздоки должны проскакать три раза и королемъ провозглашается тотъ, кто послѣ третьяго раза достанетъ цвѣты. Король одѣвается тамъ въ бѣлое платье, съ короной изъ сусальнаго золота; въ рукахъ у него палашъ, украшенный красными полосами, и носящій характеристическое названіе *prâvo* (держава?). Молодежь выбираетъ иногда изъ своей среды и королеву или королевну, образуя тогда королевскую конную свиту. Во время процессіи исполняются различныя пѣсни въ честь короля, а во время остановокъ повторяются діалоги, подобные описаннымъ выше.—Въ лицѣ королевны этотъ обрядъ соприкасается съ любимой и распространенной въ большей части славянскихъ земель игрой, носящей въ Сербіи до сего времени характеръ древняго обряда. У Сербовъ (**) сходятся нѣсколько дѣвушекъ въ нарядныхъ платьяхъ, украшенныхъ цвѣтами, избираютъ красивѣйшую *кралицей*, другую королемъ, третью *барьяктаромъ* (знаменосцемъ) и четвертую королевскою ключницей. Шествіе, останавливаясь, размѣщается коломъ (хороводомъ) вокругъ кралицы. Король, потрясая мечемъ и сопровождаемый знаменосцемъ, стремится проникнуть внутрь кола, которое ихъ не пускаетъ, отвѣчая на вызовы пѣсня-

---

(*) Sušil. Moravské národní písně. Br. 1860. VIII. 760.

(**) Челаковскій. Slovanské národ. písně II. Kanitz. Serbien etc. 1868. s. 77.

ми, припѣвъ которыхъ *Лельо* (у Словаковъ *Донда*, русское *Дидо*), свидѣтельствуетъ о связи этого обряда съ первобытнымъ вѣрованьемъ народа и, по объясненію Ганушa, представляетъ намъ всю игру изображеніемъ брачнаго союза весенней богини Дѣвы, царицы небесъ, съ юнымъ Дивомъ.— Борьба между добромъ и зломъ (жизнью и смертью, зимнимъ оцѣпенѣніемъ и весенней теплотой) живописуется въ распространенной въ Чехіи и Моравіи игрѣ na Hřimbabu (*). Миѳической этой личности противопоставлена Яга-баба (ježi-baba), представительница зла. Въ позднѣйшей полу-христіанской формулѣ стараго обряда слугами обѣихъ богинь являются ангелы и демоны. Ангела (душу) т. е. молодую дѣвушку ведетъ Ягабаба съ завязанными глазами, требуя отъ нея воздержанія отъ смѣха, что-бы смѣшное ей ни пришлось слышать. Она ведетъ этого ангела въ рай, тогда какъ противница ея старается недопустить его туда и заставить нарушить обѣщаніе, возбуждая въ дѣвушкѣ смѣхъ; когда ей удается это, она увлекаетъ за собой душу въ адъ. Сцена кончается борьбой полчищь свѣтлыхъ и мрачныхъ духовъ за преобладаніе. Очевидно, что несмотря на позднѣйшую передѣлку, мы имѣемъ здѣсь дѣло съ стародавнимъ символическимъ обрядомъ, который сказывается и теперь въ общемъ туманномъ и загадочномъ характерѣ юношеской игры. Тотъ отдѣлъ ея, гдѣ Яга-баба старается умышленно разсмѣшить испытуемую, превратился разумѣется, въ рядъ смѣшливыхъ выходокъ, дающихъ уже какъ-бы перевѣсъ забавной сторонѣ игры. Въ распросахъ фигурируетъ напр. жидокъ, сидящій въ конурѣ верхомъ на ранцѣ съ колбасами въ рукахъ, носящими на себѣ надпись, что они очень вкусны и т. п. Родственна съ этою чешская народная игра въ *небо и адъ*, гдѣ участвующіе распадаются на два строя, изъ которыхъ одинъ изображаетъ небо, другой—

(*) Hanuš. Nàstin bàječnych bytosti Baby a Děda. 1864. 34—36.

адъ. Пѣсни, исполняемыя при этомъ, первоначально изображали по всей вѣроятности загробныя странствія души, каторая въ одной пѣснѣ обращается напр. къ святому Петру съ мольбой отворить ей врата рая (неба).—Общій всѣмъ славянскимъ племенамъ обрядъ похоронъ зимы или смерти, изображаемой въ лицѣ Мораны, Моржаны (отъ *моръ*, *умирать*) и т. д., давалъ также поводъ къ шествію, полному драматической жизни и даже не лишенному въ нѣкоторой долѣ эффектныхъ переходовъ. Чучело смерти или Моржаны клалось въ гробъ, который съ плачемъ несли къ рѣкѣ, кидали въ воду, и какъ будто въ знакъ обрѣтенія весны, возвращались оттуда въ противоположномъ настроеніи, полномъ радости. Одна польская пѣсня изъ Горной Силезіи (*) наглядно рисуетъ намъ эту наивную пѣсенную антитезу. Неся Моржану, дѣвушки спрашиваютъ

Dokądże ją nieść mamy
Gdyż dróżenki nie znamy?

Отвѣтъ:

Wynieście mię dzieweczki
Tu na te pagóreczki
Potèm wrzućcie do wody
O! do głębokiej wody.

Когда-же смерть поглощена рѣчными волнами, пѣсня отражаетъ въ себѣ возбуждаемую тѣмъ радость:

Wynieślismy mór ze wsi
Latorośl niesiem do wsi
Nasz gaik zielony
Pięknie przystrojony и т. д.

(*) Pieśni ludu polskiego w górnym Szląsku, zebr. Jul. Roger, 1863. 205.

Пора, посвященная чествованію русалокъ, вилъ и другихъ стихійныхъ духовъ, все существованіе которыхъ связано съ порой блеска и разцвѣта природы, ознаменовывалась рядомъ веселыхъ обрядовъ. Запретъ, наложенный на нихъ въ Чехіи (†) духовенствомъ, осуждаетъ ведущійся изстари обычай во время русальныхъ празднествъ избирать королей, водить танцы, одѣваться въ старыя одежды (переряживаться) и инымъ образомъ бѣсноваться и т. д.—Одинъ сербскій обрядъ даетъ нѣкоторое понятіе о томъ, какого рода были эти русальныя игры. Три лица наряжались въ фантастическіе костюмы: одинъ человѣкъ надѣвалъ на себя косматую одежду, увѣшанную звѣриными хвостами, а лице скрывалъ подъ маской; другой изображалъ собой вилу, одѣвался въ бѣлое платье, увитое цвѣтами; бѣлое покрывало также было все въ цвѣтахъ. Третій представлялъ собой чудовищное животное съ конской головой и птичьими ногами (*). Всѣ вмѣстѣ эти ряженые обходили вокругъ селъ при звукахъ бубенъ, символически выражая собой желанное народу пришествіе весеннихъ тучь, обильныхъ дождемъ, которыя, по замѣчанью г. Афанасьева, олицетворялись народной фантазіей то въ видѣ бѣлыхъ дѣвъ, то въ видѣ существъ, одѣтыхъ въ звѣриныя шкуры, то въ формѣ животныхъ, коровъ, коней.—Моравская масляничная игра (**) обнаруживаетъ нѣкоторое сходство съ только что описаннымъ сербскимъ шествіемъ; въ ней участвуютъ медвѣдь, весь обмотанный листвою гороха, парень, одѣтый въ женское платье и наконецъ (очевидно новѣйшее превращеніе) *гусаръ*, дѣлающій видъ, что ѣдетъ верхомъ, при чемъ спереди прикрѣплена къ нему конская голова. Въ одной рукѣ у него сабля, въ другой кнутъ. Въ такомъ видѣ они ходятъ

(†) Поэтич. воззрѣнія Славянъ и т. д. Томъ III, 143.
(*) Тамъ-же, стр. 163.
(**) Moravské národní písně. VIII. 732.

по домамъ, исполняютъ комическія сцены и діалоги и танцуютъ.—Зимнія, святочныя игры и обряды сравнительно отличаются меньшею живостью и драматическимъ характеромъ. Сопряженныя часто съ переряживаньемъ, они впрочемъ достигаютъ бо́льшаго развитія лишь у восточныхъ, православныхъ Славянъ. Канунъ Рождества (*Божича*), самый день праздника и затѣмъ 31 декабря суть главные моменты обрядовой святочной программы Сербовъ и Болгаръ. Начиная съ того дня, когда въ окрестныхъ лѣсахъ нарублены такъ называемые *бадняки*, изъ которыхъ долженъ быть сложенъ священный костеръ, вся домашняя жизнь принимаетъ какой-то мѣрный, сосредоточенный, торжественный характеръ. Всѣ трапезы сопровождаются набожными рѣчами, пожеланіями счастія дому; вечера проводятся молодежью въ хороводныхъ пѣсняхъ. Ночь на Рождество проходитъ въ цѣломъ рядѣ обрядовъ; вокругъ огня долго сидятъ всѣ домашніе, молодежь поетъ пѣсни, дѣвушки обыкновенно исполняютъ при этомъ дуэты съ аккомпаниментомъ хора; наконецъ наступаетъ пора складыванія костра. Одинъ за другимъ бадняки вносятся въ домъ; каждый, входя съ ношей, обязанъ произнести какое-либо пожеланіе, взамѣнъ чего его посыпаютъ зернами пшеницы, приговаривая при томъ особое присловье. Стрѣльба изъ ружей возвѣщаетъ всѣмъ о началѣ торжества. Окончательная складка костра вызываетъ радостныя восклицанія; костеръ зажигаютъ, а въ это время присутствующіе снова предаются пѣснямъ, игрѣ на гусляхъ и т. д. На разсвѣтѣ розговѣнье обращается снова въ рядъ молитвъ, рѣчей и условленныхъ обрядовыхъ формулъ (*). Въ наиболѣе чествуемый Болгарами *будни вечеръ* 31-го декабря дѣвушки и парни собираются, выносятъ бѣлый тазъ съ водой, въ которой плаваютъ цвѣты, отсѣкутъ

(*) І. Памучина. „Славене Божитя у Ерцеговини“. Сербо-далмат. Магазинъ. 1866.

сукъ отъ грушеваго дерева, кладутъ его въ тазъ, затѣмъ раздѣляются на двѣ стороны и начинаютъ пѣть попремѣнно пѣсню, состоящую изъ вопросовъ и отвѣтовъ. «Месѣченко, виторожко,—спрашиваютъ одни,—чё е хоро най хубаво?» Вторая сторона отвѣчаетъ имъ напр.

Орашко-то—най хубаво
Съ остене е преградено
Сусъ рала е заградено
Съ палешници—напулнено и т. д.

Одно за другимъ обсуждаются въ такомъ родѣ всѣ людскія занятія (*). Въ дѣтскихъ играхъ, какъ и въ дѣтскихъ пѣсняхъ, сохраняются нерѣдко отголоски древнихъ игръ, пѣсенъ и обрядовъ, случайно ставшихъ ребяческой забавой; разсмотрѣніе ихъ съ этой стороны еще ждетъ изслѣдователя, трудъ котораго былъ-бы высоко любопытенъ и обиленъ результатами (**). По словамъ г. Раковскаго, въ дѣтскихъ играхъ Болгаръ очевидно подражаніе стародавнимъ военнымъ играмъ или упражненіямъ; когда дѣти играютъ *на царь господарь* или *на робы* и стрѣляютъ изъ лука, пускаютъ пращу и дѣлаютъ различныя эволюціи, «невольно открывается весь чинъ староболгарскаго ополченія (†).»

Хороводы и игры, хотя-бы и независящія отъ обряднаго строя, открывали такой-же просторъ развитію драматизма, какъ

(*) Каравеловъ. Памятн. народн. быта Болгаръ. М. 1861. I, 282.

(**) Дѣтскія пѣсни заслуживаютъ подобнаго-же изслѣдованія и съ музыкальной стороны, при чемъ обнаружится, на сколько старыя пѣсни уцѣлѣли въ дѣтскихъ припѣвахъ. Достойно сожалѣнія, что обѣщанные г. Безсоновымъ въ 1868 г. напѣвы къ собраннымъ имъ дѣтскимъ пѣснямъ, записанные В. Н. Кашперовымъ, по сю пору еще не напечатаны.

(†) Показалецъ или руковод. и т. д. Одесса. 1859, I, 99.

и сродныя имъ явленія въ русскомъ пѣсенномъ мірѣ. Приверженность народа къ этимъ дорогимъ ему остаткамъ стародавняго быта, удерживавшаяся несмотря на видимое преобладаніе другаго порядка, не только сохраняла и не давала заглохнуть прежнимъ обычаямъ, но съ любовью развивала и разнообразила ихъ. Какъ въ западной Европѣ, какъ въ Россіи, такъ и у Славянъ духовенство не уставало громить проклятіями, протестами и обличеніями страстную преданность народа играмъ и пѣснямъ стараго времени. Еще въ концѣ девятаго вѣка болгарскій пресвитеръ Козьма (†) въ своей *Бесѣдѣ на новопоявившую се ересь богомильу* свидѣтельствуетъ, что въ его время многіе люди паче на игру текли, нежели въ церковь и любили сказки и лживые вымыслы паче книгъ. «Какіе это христіане, продолжаетъ онъ, которые съ гуслями и плесканіемъ и пѣснями бѣсовскими вино пьютъ и встрѣчамъ и снамъ и всякому ученью сатанину вѣруютъ!» Сходныхъ обличеній можно-бы привести множество; но не только по нимъ есть возможность судить о характерѣ предаваемыхъ осужденію игръ и пѣсенъ,—пѣсни эти сами хранятся досслѣ у многихъ племенъ и, служа отголоскомъ стараго быта, краснорѣчивѣе всѣхъ догадокъ говорятъ за себя.

Любимое сербское *Коло*, въ которомъ пѣсня, пляска и драматическое движеніе соединяются между собою, занимаетъ въ ряду необрядовыхъ игръ одно изъ важныхъ мѣстъ; съ нимъ можно сравнить галицкія гаивки, совмѣщающія въ себѣ плясовыя эволюціи, гдѣ исполнители подражаютъ движеніями ходьбѣ по лѣсу, съ цѣлыми діалогами и сценами; остатокъ прежняго обряда, нынѣ утратившій ритуальную сторону, обычай праздновать послѣдній день жатвы (обжинки, дожинки, толоки), сохраняетъ въ народномъ быту рядъ эффектныхъ въ

(†) Historija književnosti naroda hrvatskoga, napisao V. Iagić. Z. 1867, I. 79.

драматическомъ отношеніи сценъ. Сборникъ Головацкаго (*) представляетъ цѣлый рядъ гаивокъ, которыя являются какъ-бы миніатюрными картинками народнаго быта, разсказанными въ лицахъ. Поставивши напр. одну дѣвушку посередкѣ, прочія, взявшись за руки, ходя вокругъ ея, поютъ:

Чернушко-душко, вставай раненько,
Вставай раненько, вмывай личенько!
Хотятъ тя люди взяти,
Хотятъ тя замужь дати.

«За кого, матусенько, за кого, любусенько?» спрашиваетъ она. Они четыре раза даютъ ей отъ имени матери различные отвѣты; они сватаютъ ее за сына господаря, за цыгана, за поповича, «за дѣдовина, за его сына», наконецъ за молодаго гончара. Она трижды отвѣчаетъ отказомъ, мотивируя его тѣмъ, что за господаремъ нужно рано вставать, обѣдъ варить, за цыганомъ нужно его мѣшокъ носить, за поповичемъ книжку читать, за дѣдовиномъ торбы латать; за гончара-же она идетъ съ радостью,—за нимъ

Тра долго спати, нерано встати.
Онъ зробитъ горнецъ, возьме червонецъ.
Ой пôйду, матусенько
Ой пôйду, любусенько!

Въ другой гаивкѣ размѣры изображаемыхъ житейскихъ событій расширяются и въ пѣснѣ проходитъ передъ нами почти цѣлая жизнь человѣка. Одна изъ дѣвушекъ, стоящая посреди круга и представляющая парня, сначала высказываетъ намѣреніе искать себѣ жену, выбираетъ изъ числа присут-

---

(*) Чтенія въ Общ. Ист. и Древн. 1866. III, 687—698.

ствующихъ тестя, свекровь, брата, сестру и наконецъ «свою миленькую». Затѣмъ мы видимъ парня уже женатымъ и уже распоряжающимся дома; тесть долженъ взять горѣлки, мать печь калачи, братъ варить пиво и т. д., а жена оставаться всегда при немъ. Въ семьѣ возникаютъ раздоры, онъ грозитъ роднымъ и даже велитъ женѣ уйти съ нимъ; на мгновеніе опомнившись, проситъ онъ извиненія у нихъ, ссылаясь на то, что былъ пьянъ и сгоряча нагрубилъ имъ. Но жена уже тяготится имъ и скрывается; онъ ищетъ ее на торгу, не находитъ, обращается къ дѣвушкамъ, обѣщая имъ всякаго рода подарки, если онѣ найдутъ ему жену. Онъ сердится на ихъ упорство, стремится прорвать кругъ, неуспѣваетъ, а дѣвушки, пряча за собою его жену, отвѣчаютъ ему смѣхомъ.— Въ иныхъ гаивкахъ дѣйствующія лица изображаютъ птицъ, животныхъ, подражая имъ тѣлодвиженіями, въ другихъ напротивъ проводится насмѣшка надъ старостью въ лицѣ стараго дѣда, безпомощнаго въ виду цѣлаго стада гусей, порученныхъ его надзору, или въ живой пѣснѣ изображается туалетъ деревенской щеголихи. Наконецъ въ одной гаивкѣ содержаніе напоминаетъ нѣкоторыми чертами древній обрядъ погребенія зимы, которая, какъ и въ иныхъ мѣстахъ Великой Россіи, олицетворяется въ видѣ страннаго существа, носящаго имя *Кострубоньки.* Въ гаивкѣ впрочемъ имя его звучитъ лишь въ видѣ отголоска стараго обряда; кострубъ является женихомъ одной изъ дѣвушекъ, но отсутствуетъ къ крайнему ея прискорбію; она ищетъ его повсюду, хотя горе ея очевидно напускное, что обнаруживается, когда узнаетъ о его смерти; грусть смѣняется радостью; она затаптываетъ его могилу ногами, плещетъ руками.—Земледѣльческій праздникъ обжинокъ также въ большей или меньшей степени отправляется драматически. Во время работы въ полѣ въ Сербіи поются особыя пѣсни, соотвѣтствующія порѣ жатвы (*піесме*

жетелачке (*); ихъ содержаніемъ является то состязаніе парня и молодой дѣвушки въ жнитвѣ, то сцена между дѣвойкой и овчаромъ въ полѣ, то наконецъ пѣсней сопровождается родъ мѣрнаго движенія жницъ вокругъ одной изъ нихъ, держащей снопъ, причемъ вся масса женщинъ въ пестрыхъ костюмахъ вьется, перевивается, какъ свѣтлая лента то въ одну сторону, то въ другую. Галицкія обжинки представляютъ нѣсколько иныя формы; пѣсенное дѣйствіе распадается какъ-бы на три отдѣла: рядъ пѣсенъ поется на ходу къ дому хозяина; придя къ нему, жницы пѣснями вызываютъ его къ себѣ и передаютъ вѣнецъ (вѣнокъ), свитый изъ колосьевъ, поютъ нѣсколько похвальныхъ пѣсенъ хозяину или замѣняютъ ихъ юмористическими стихами; наконецъ съ пѣснями-же удаляются. У Словенцевъ въ Хорутаніи сохраняется обычай собираться въ особо чтимые праздничные дни всей молодежи подъ тѣнью старыхъ липъ и тамъ предаваться разнымъ играмъ. Подъ одной липой близъ Горицы уже нѣсколько сотъ лѣтъ совершаются народныя игры. На возвышенномъ мѣстѣ становятся музыканты. Парни становятся по одну сторону, дѣвушки по другую сторону липы въ праздничныхъ одеждахъ. Праздникъ начинается пѣснью, исполняемою мужчинами; это похвала липѣ; затѣмъ слѣдуетъ пѣсня въ память Марка Кралевича и наконецъ третья, замѣчательная по своему драматическому характеру, передающая исторію несчастной любви двухъ молодыхъ людей, впервые сошедшихся подъ липой въ общемъ весельѣ, и потомъ на вѣки разлученныхъ судьбой. Последняя пѣсня есть веселое вступленіе къ танцамъ, завершающимъ праздникъ. — Каждый годъ въ опредѣленный день исполняются всѣ поименованныя пѣсни, съ точностью стара-

(*) Народне српске пјесме, скупио Вук. Караджич. Лейпц. 1824. I. 42—48.

го обряда, значеніе коего для насъ утратилось (*). Несмотря на бо́льшую или меньшую примѣсь драматическаго элемента къ описаннымъ народнымъ обрядамъ, играмъ и хороводнымъ пѣснямъ (*игроводамъ*, какъ ихъ удачно зовутъ въ Болгаріи), первенствующее значеніе въ ряду ихъ безспорно принадлежитъ свадебному обряду со всѣми его многоразличными обиходами, особое развитіе котораго составляетъ характеристическую особенность славянскаго народнаго быта. Распредѣленіе ролей, участіе хора, смѣна однихъ драматическихъ эффектовъ другими, грустнаго настроенія веселымъ и причитанія комической присказкой составляютъ богатый матеріалъ для почти-сценической постановки; темы разставанья, горя невѣсты, утѣшенія ея подругъ, вмѣшательство дружки какъ верховнаго блюстителя за порядкомъ и неприкосновенностью обряда, раздѣленіе сторонниковъ обоихъ брачующихся на два лагеря, вступающіе нерѣдко въ серьезное столкновеніе между собой, наконецъ остатки древнѣйшихъ формъ заключенія брака, полныхъ драматической жизни,—похищенія невѣсты или купли ея и приданаго, — такова общая канва развитія свадебнаго обряда. Главнымъ двигателемъ, безъ котораго не могла-бы удержаться вся послѣдовательность обрядоваго чина, является, какъ сказано, лице, соотвѣтствующее русскому дружкѣ. Въ Чехіи онъ слыветъ подъ именами plampač, družba и mládenec, при чемъ ему парою служитъ дружка или дружичка. Остальные гости называются сватами и свахами, а старшая женщина, попеченію коей поручается невѣста, получаетъ названіе *starosvatbi*. Въ дружки выбирается наиболѣе рѣчистый крестьянинъ изъ околодка; у Чеховъ, какъ и у Галичанъ, онъ не столько имѣетъ цѣлью (какъ въ Россіи) своими комическими выходками и веселыми присловьями оживить общій унылый тонъ обряда, но напротивъ отличается своими пространными

(*) Národní slavnost Slovincũ v dolině Zilské. sděl. B. Němcová. 311.

цвѣтистыми рѣчами, изобилующими цитатами изъ Св. Писанія и отличающимися строгимъ соблюденіемъ всѣхъ условныхъ формъ родственной вѣжливости и тонкаго приличія. Въ этомъ отношеніи наиболѣе замѣчательны рѣчи старосты у Галицкихъ Русскихъ. Такъ напр. на обрученіи онъ начинаетъ свою рѣчь съ сотворенія міра, созданія Евы и т. д. и послѣ длиннаго вступленія переходитъ къ сличенію отношеній прародителей между собою съ завязывающеюся связью жениха съ невѣстой. «И мы маеме едного человѣка, говоритъ онъ, который-бы ся хотѣвъ женити; а овонъ (онъ) насъ проситъ, жебы мы ёму жену выробили;—бо еденъ вовъ (волъ) не наробитъ хлѣба, по-два упрягавуть до ярма,» и т. д. При другомъ случаѣ онъ проводитъ подобную-же параллель между настоящимъ сговоромъ и библейскою исторіею объ Исаакѣ и Ревеккѣ, или къ слову разсказываетъ о Ноѣ, о томъ, какъ святой Андрей видѣлъ Пречистую Дѣву на воздухѣ, «якъ она своихъ апостоловъ прикрывала хусточками; а мы худобны люде», говоритъ онъ далѣе, «та вы насъ прикрыйте хоць лемъ рушничками.»—Обрядъ запрошенія (просидьбы) невѣсты у ея родителей бываетъ въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ сопряженъ съ иными формальностями. Такъ въ Далмаціи братъ невѣсты выводитъ ее и спрашиваетъ пришедшихъ, кто изъ нихъ хочетъ принять ее.—Вмѣсто жениха одинъ изъ сватовъ отвѣчаетъ: «принимаю.» Принимаешь-ли доволи и до не воли, переспрашиваетъ и онъ.—«Принимаю и въ волю и въ неволю,» отвѣчаетъ сватъ. Въ понедѣльникъ передъ свадьбою у Чеховъ ведется обыкновеніе приходить жениху и дружбѣ подъ окна невѣстина дома и приводить съ собой двухъ музыкантовъ; подъ аккомпаниментъ ихъ игры дружба поетъ нѣчто въ родѣ серенады, а невѣста, сидя въ своей комнатѣ, плачетъ, отвѣчая жалобными пѣснями. — Поѣздъ, отправляющійся за невѣстой, и состоящій нерѣдко изъ цѣлаго ряда вооруженныхъ пищалями людей, ѣдущихъ верхомъ, и хора дѣвушекъ,

ихъ сопровождающихъ, при приближеніи къ дому невѣсты, находитъ двери его закрытыми. Здѣсь повсемѣстно происходитъ оживленная сцена. Пришедшіе требуютъ выдачи невѣсты, ея подруги извнутри отвѣчаютъ или отказомъ или радостнымъ согласіемъ; у Словаковъ-же два раза обманомъ выводятъ вмѣсто невѣсты другую дѣвушку. «Зачѣмъ-бы намъ ее не выдать,» поется въ Чехіи; «когда мы для васъ ее выняньчили,—пойдите, пойдите къ намъ!»—Въ Болгаріи напротивъ требуютъ объясненія, зачѣмъ пришли сваты; «тихій вѣтеръ подулъ и насъ сюда занесъ, отвѣчаютъ они.» «Ничего еще не готово, отвѣчаютъ имъ тогда, ничего не сшито, не скроено и подарки не срѣзаны.» Стоящіе извнѣ отвѣчаютъ упреками. — Галицкая свадьба богато развила обрядъ расплетанія косы и наложенія на невѣсту вѣнка; дружба, ведущій всю церемонію, расплетаетъ косу и раздѣляетъ ее гребнемъ, дѣвушки поютъ рядъ пѣсенъ, обращенныхъ то къ отцу, то къ матери, то къ остальной роднѣ невѣсты; наложеніе вѣнка, сіяющаго, по словамъ пѣсни, какъ золото, какъ пылающій огонь, также сопровождается пѣніемъ; дружба придѣлываетъ вѣнокъ, послѣ чего произноситъ новую рѣчь отъ имени невѣсты, заявляя ея намѣреніе вступить въ супружество. При послѣднихъ словахъ этой рѣчи, невѣста падаетъ въ ноги матери, кланяется своимъ подругамъ, которыя призываютъ на нее Божье благословеніе. Печеніе короваевъ снова связано съ рядомъ пѣсенъ, вслѣдъ за чѣмъ слѣдуетъ комическая интермедія старосты или дружбы съ дѣвушками по поводу подарковъ, коими обмѣниваются молодые; дѣвушки требуютъ себѣ вознагражденія за сплетенные ими вѣнки, пристаютъ съ шутливыми пѣснями къ дружбамъ, дружка, пришивъ къ себѣ одинъ вѣнокъ, надѣваетъ на себя шапку дружбы и исполняетъ комическій танецъ подъ пѣніе дѣвушекъ: «подивися дружбонько, на мене; не красшій я козакъ отъ тебе?» и т. д. — Въ день свадьбы, какъ предшествующія ей церемоніи, такъ и слѣдующій за нею пиръ

представляютъ великое разнообразіе въ подробностяхъ.—Въ болгарской свадьбѣ замѣчательна сцена купли невѣсты или точнѣе ея приданаго; его покупаетъ одинъ изъ роственниковъ жениха. На сундукѣ сидитъ невѣстинъ братъ; между ними происходитъ торгъ, при чемъ требованіе выкупа начинается съ огромной суммы 90,000 піастровъ и кончается девятью *парами* или 3 коп. Лице, выкупившее невѣсту, сохраняетъ во весь день нѣкоторую власть надъ нею и особое значеніе; такъ по окончаніи всѣхъ церемоній, передъ удаленіемъ молодой пары, упомянутый родственникъ подходитъ къ невѣстѣ, которая кланяется ему три раза; каждый разъ онъ отдергиваетъ закрывающее ей лицо красное покрывало, а въ третій разъ срываетъ его, показывая невѣсту всѣмъ. — Въ Сербіи во время обряда купли поютъ: Мили Боже, чуда големога! Где брат сестру деверу предаје: «Аманет ти, девере, сестра моја.» — Подобный-же торгъ ведется въ Лужицѣ, заключаясь питьемъ обоихъ изъ чаши и подаркомъ со стороны невѣсты купившему ее вѣнца, вѣтки розмарина и полотенца.—Передъ началомъ свадьбы, въ Бокѣ Которской дѣвушки обращаются къ невѣстѣ съ совѣтами, какъ вести себя въ новой обстановкѣ, быть добраго нрава и заранѣе предоставить мужу власть надъ собою. Когда-же сваты уже на дворѣ, жалость беретъ верхъ въ дѣвушкахъ и они новою пѣснью выражаютъ желаніе, какъ свое, такъ и родителей невѣсты, чтобъ она не покидала роднаго дома; но противиться долѣе нельзя, и онѣ какъ-бы за невѣсту отвѣчаютъ ея близкимъ, что исправить дѣло нельзя, что время разлуки уже наступило и т. д. Когда поѣзжане двинутся уже по пути въ церковь, предводимые или дружкой верхомъ, или (въ Галиціи) *хорунжимъ* съ свадебнымъ знаменемъ (хоругвью), всю дорогу идетъ попеременно пѣніе дружекъ съ парнями и свахъ съ дѣвичьимъ хоромъ. По возвращеніи, когда подъѣзжаютъ къ дому молодаго, въ Болгаріи ведется обычай новобрачной

остановиться на конѣ передъ хатой; ей приносятъ двухъ мальчиковъ, которыхъ она обнимаетъ, ласкаетъ, цалуетъ, приговаривая разныя ласковыя слова. Съ новыми символическими обрядами сводятъ ее съ коня.—У Галичанъ на порогѣ дома молодой ее ожидаетъ мать, одѣтая въ кожухъ, вывороченный шерстью вверхъ и подаетъ зятю воду, изображающую водку. Два раза онъ долженъ вылить за себя воды, когда-же выпьетъ ее въ третій разъ, всѣ присутствующіе желаютъ ему такой-же полной доли, какъ полна была чарка.—Слѣдуетъ брачный пиръ, и указанный уже мотивъ защиты невѣсты ея братомъ отъ притязаній жениха снова повторяется, только не куплею разрѣшается споръ, а настоящимъ состязаніемъ, сначала словами, остротами, насмѣшками, потомъ столкновеніемъ мужниной и жениной партіи, напоминающимъ въ отдаленныхъ чертахъ древнее умыканье невѣстъ. Въ толпѣ происходитъ сильное волненіе, молодой стремится пробиться черезъ строй парней и дѣвушекъ, защищающихъ молодую, наконецъ они умышленно оставляютъ молодую почти одну, беззащитную; молодой съ товарищами послѣ нѣкотораго сопротивленія овладѣваетъ ею, и, обнявъ, подводитъ къ столу.—У Словаковъ во время пира дружба, поднося блюда, декламируетъ стихи, а тотчасъ-же по окончаніи обѣда начинаются танцы: дружба пляшетъ съ молодою, послѣ чего снимаетъ съ нея вѣнецъ, ленты и цвѣты съ головы; этимъ танцемъ оканчивается вся брачная церемонія (*).

(*) Источники: Народ. српске пјесме, Караджича стр. 1—25. Пѣсни, собранныя Головацкимъ стр. 625—676. Эрбена Písně a říkadla 287—34. Сушиля Moravské národní písně 420—465. Bogišić, O važnosti sakupljanja narod. običaja. Književnik 1866, 167 — 232. Haupt und Schmaler, Volkslieder der Lausitz 231—240 Кралицкій. Свадебн. обряды у Лаборскихъ Русиновъ. Науков. сборникъ 1865, III 138—160. Онъ-же: Свадебныи звычаи у Шаришскихъ Словаковъ, Галичанинъ, 1868. Раковскій: Показалецъ 101—133. Миладинов. Болгар. народ. пѣсни. Ilić. Narodni slavonski običaji. Zagr. 1846. 33—76 и т. д.

Таковы были въ общихъ чертахъ проявленія драматическаго начала въ обрядной и пѣсенной стихіи древняго быта Славянъ. Въ самомъ характерѣ Славянина какъ-бы лежитъ предрасположеніе къ драмѣ, онъ всюду любитъ придавать драматическую форму своему разсказу, пѣснѣ и т. д.; чешскія духовныя пѣсни имѣютъ доселѣ драматическій оттѣнокъ и по сю пору въ русской раскольничьей литературѣ отчетливо сказывается подобное-же стремленіе; не говоримъ уже о южныхъ Славянахъ, живая, огненная природа коихъ, согрѣтая благодатью южнаго климата, развила и въ пѣснѣ и въ разговорѣ живое, взволнованное и почти-драматическое движеніе. Древнѣйшіе сербо-хорватскіе законы не избѣжали вліянія этой замѣчательной склонности къ драматизму; они часто изложены въ формѣ разговоровъ двухъ лицъ между собою, при чемъ слова закона звучатъ какъ-бы рѣчью третьяго лица, стоящаго выше ихъ и строгаго судьи. Таковы напр. слѣдующія мѣста; «еслибъ кто сказалъ тебѣ: братъ мой, я хочу дать тебѣ участокъ земли, обмѣняйся со мной» или «слѣдуетъ призвать хозяина и сказать ему: господине, всё это Божье и твое (*),» и т. д.—Постепенное усиленіе христіанства застало въ полномъ развитіи міръ народныхъ обрядовъ и игръ; слѣдуя и въ славянскихъ краяхъ той-же системѣ дѣйствій, какъ и на Западѣ, католическое духовенство оцѣнило все значеніе этихъ остатковъ старины для новообращеннаго народа, увидѣло себя въ необходимости какого-либо компромисса съ страстью массы къ зрѣлищамъ и столь-же скоро рѣшилось противоставить полу-языческимъ зрѣлищамъ иныя, освященныя всѣмъ обаяніемъ церковнаго величія. Въ пору прежнихъ зимнихъ календъ оно учредило храмовую церемонію вертепа, встрѣчу весны оно почти допустило въ новой

(*) Iagić, Historija književnosti. I. 133.

обстановкѣ, многочисленныя процессіи, принаровленныя къ тому или другому празднику, привлекая толпы народа, нерѣдко видѣли въ числѣ своихъ участниковъ и старинныхъ увеселителей народа, скомороховъ.—Введенный почти повсемѣстно у Славянъ-католиковъ рождественскій обрядъ нигдѣ не получилъ столь широкаго развитія, какъ въ Польшѣ, которая въ послѣдстіи въ измѣненномъ видѣ передала его на Русь. Съ кануна Рождества и до новаго года ставились въ церквахъ небольшія ясли, въ которыхъ лежала статуетка, изображавшая Спасителя; возлѣ находились изображенія вола и быка, нерѣдко даже поставленныя за особыя загородки или стойла; наконецъ размѣщались изображенія Богородицы, пастуховъ и трехъ царей. Въ церквахъ Литвы до позднѣйшаго времени сохранился этотъ обрядъ, конечно въ измѣненномъ видѣ: въ крещенскій сочельникъ въ церквахъ вѣшаютъ на лентахъ люльки съ восковымъ младенцемъ, около которыхъ стоятъ восковыя-же изображенія Богородицы, Іосифа и трехъ царей. Подходящіе къ люлькѣ сначала качаютъ ее три раза и потомъ молятся (*). Сценическое изображеніе Рождества и связанныхъ съ нимъ событій дополнялось и разъяснялось либо духовными пѣснями раздававшимися изъ-за алтаря, либо сказываніемъ молодыми церковнослужителями, скрытыми тамъже, отдѣльныхъ тирадъ изъ Евангелія, съ строгимъ распредѣленіемъ ролей и рѣчей. Изъ этихъ діалоговъ, сопряженныхъ съ декоративной сценой, образовался тотъ любимый въ Польшѣ и ставшій въ ней народнымъ, діалогъ который слыветъ въ ней подъ названіемъ *szopka* или *jasielki*. Благодаря своему общепонятному характеру и въ особенности участію въ немъ лицъ изъ народа (пастуховъ) рождественскій обрядъ быстро сообщился народу, перешелъ въ него и съ одной стороны

(*) Терещенко, Бытъ русск. народа. VII, 43.

отразился въ образованіи цѣлаго ряда духовныхъ стиховъ, и съ другой въ развитіи чисто-народныхъ представленій Рождества Христова, но весьма слабо повліялъ на образованіе рождественской мистеріи.—Драматическое изображеніе Воскресенія Христова, во всемъ сходное съ принятой на Западѣ формулой, было несравненно важнѣе по вліянію своему на пасхальную мистерію; по случайности, невполнѣ разъяснимой, большинство извѣстныхъ доселѣ чешскихъ мистерій посвящены изображенію Воскресенія Христова, явленія Спасителя Ѳомѣ, путникамъ въ Эммаусѣ и т. д.—Въ понедѣльникъ святой недѣли въ Прагѣ искони существовалъ обычай исполнять въ лицахъ въ древнемъ Эммаусскомъ монастырѣ явленіе Христа путникамъ въ Эммаусѣ. По мнѣнію Гануша (*), деревянныя рѣзныя фигуры, украшающія понынѣ алтарь этого монастыря, служатъ какъ-бы живымъ воспроизведеніемъ прежняго представленія. И теперь въ этотъ день собираются къ монастырю несмѣтныя массы богомольцевъ и праздникъ получаетъ видъ встрѣчи весны, быть можетъ, дѣйствительно вытѣснивъ собою въ старину народный весенній праздникъ.—Наконецъ съ процессіею Тѣла Господня, повсюду отличавшеюся разнообразіемъ постановки, блескомъ костюмовъ и драматическими моментами, въ Чехіи исполнялись какія-то духовно-театральныя представленія; объ нихъ по крайней мѣрѣ свидѣтельствуетъ постановленіе пражскаго епископальнаго синода 1366 года, бросающее между прочимъ свѣтъ и на начинающееся въ подобныхъ піэсахъ, организованныхъ и поддерживаемыхъ церковью смѣшеніе духовнаго начала съ исконнымъ, народнымъ, языческимъ. Синодъ возстаетъ противъ участія въ процессіи скомороховъ (fistulatores vel joculatores), предавая осужденію и самыя представленія (ludos *theatrales*), конечно за

(*) Die lateinisch-böhmisch. Osterspiele des 14—15. Jahrhunderts. Pr. 1863, s. 73—74.

излишне-мірское ихъ направленіе.—Но отъ участія скомороховъ во всѣхъ важнѣйшихъ обрядахъ нелегко было отъучить народъ; испоконъ вѣку на свадьбы, тризны, пиры являлись они и были избранными гостями. Изученіе старинныхъ памятниковъ чешской литературы дало поводъ Іосифу Иречку угадать въ быту пѣвцовъ былаго времени такое-же различіе занятій, какое существовало между трубадурами и жонглерами во Франціи. По его мнѣнію *joculatores* 12 и 13 столѣтія были собственно пѣвцы; особый классъ людей составляли затѣмъ гистріоны въ полномъ смыслѣ слова, называвшіеся *jhercі*. Двойственнымъ трудомъ этихъ личностей составлялись первоначальныя скоморошьи представленія. Изъ 12 вѣка уцѣлѣло даже упоминаніе объ отдѣльной личности изъ этого кружка, которой придано названіе *Kojata histrio*. Обычнымъ путемъ пошло развитіе литургической мистеріи изъ церковныхъ обрядовъ у католическаго Славянства (о православной части Славянства мы не говоримъ здѣсь, такъ какъ православная обрядность давала мало пищи выработкѣ драмы); первоначально явились краткія піэсы, безъ сценическихъ эффектовъ, съ сохраненіемъ въ цѣлости многихъ мѣстъ и изреченій Священнаго Писанія, піэсы, входящія въ составъ богослуженія по наиболѣе важнымъ праздникамъ и особенно торжественнымъ днямъ. Въ извѣстный моментъ литургіи служеніе прерывалось, исполнялось нѣсколько явленій піэсы, представлявшей въ лицахъ событіе, чествуемое въ тотъ день; послѣ чего снова возобновлялась литургія, чтобъ черезъ нѣсколько времени быть еще разъ прерванною такою-же вставкой. Нѣкоторыя чешскія мистеріи еще носятъ слѣды почти утраченной связи съ литургіею. Такъ одна изъ пасхальныхъ мистерій была найдена въ видѣ составной части полнаго церковнаго канціонала, поставленною вслѣдъ за богослужебными пѣснями. По всѣмъ признакамъ рукопись, заключающая въ себѣ и канціоналъ и мистерію, составляла собственность какой-либо церк

ви (*). Служа той-же назидательной цѣли, какъ и увѣщаніе проповѣдника, литургическія мистеріи часто соприкасались съ проповѣдями, въ которыхъ другими пріемами развивалась основная мысль торжества церкви; нерѣдко проповѣдь завершала собою театральное представленіе. Въ концѣ чешской мистеріи Воскресенія Христова стоитъ особая о томъ помѣтка для руководства священнослужителей: послѣ того, какъ Іисусъ исходитъ изъ ада, значится *Deinde fiat sermo*. — Являясь продолженіемъ и развитіемъ латинской литургіи, мистеріи составляются въ ранній періодъ исключительно на латинскомъ языкѣ, исполняются младшими клириками, послушниками, пѣвчими и прочимъ служебнымъ людомъ. Старшее духовенство не гнушается впрочемъ принятіемъ участія въ ихъ исполненіи, но стремится какъ-бы освятить, поднять его своею игрой. Старая народная страсть къ зрѣлищамъ, ко всему, что носитъ драматическія формы, увлекала за собою проповѣдниковъ воздержанія отъ мірскихъ утѣхъ, самоуглубленія и благочестиваго размышленія; съ едва скрытой радостью они надѣвали на себя тѣ или другіе костюмы, слѣдовавшіе по піэсѣ, они закрывали свои лица масками, какъ въ былые годы молодости дѣлали то на народныхъ играхъ, они забывали всю мирную и чинную плавность церковной латини и изрѣдка, какъ будто ненарокомъ вставляли отъ себя слова на родномъ языкѣ, оправдывая себя въ своихъ-же глазахъ тѣмъ, что подобныя вставки несравненно болѣе будутъ способствовать разъясненію началъ вѣры въ массѣ, чѣмъ всевозможные непонятные ей латинскіе гимны.—Незамѣтно сглаживался первобытный тонъ и направленіе литургическихъ мистерій и съ тѣмъ вмѣстѣ росло и недовѣріе къ нимъ высшей католической іерархіи и римской куріи. Въ верховныхъ сферахъ, сильно уже отдалившихся отъ народной среды, теат-

(*) Ганушъ, Osterspiele. стр. 42—43.

ральныя представленія въ церквахъ, сопряженныя съ употребленіемъ сценическихъ аксессуаровъ, костюмовъ, масокъ, и т. д., казались чѣмъ-то во всѣхъ отношеніяхъ предосудительнымъ, языческимъ и подлежащимъ немедленному искорененію. Съ раннихъ поръ папское правительство отнеслось съ строгими мѣрами къ возрождавшемуся польскому театру. Еще въ началѣ XII вѣка папа Иннокентій IV писалъ къ Генриху, архіепископу Гнѣзденскому, предлагая ему обратить особое вниманіе на театральныя представленія, даваемыя въ Польшѣ по церквамъ; папа въ особенности указываетъ на то, что въ эти представленія часто вводятся на сцену различныя лица въ маскахъ (monstra larvarum), что въ числѣ играющихъ находятся и духовныя лица, «діаконы, пресвитеры и субдіаконы,» забывающіе все достоинство ихъ сана и выступающіе на позорищѣ передъ мірскими зрителями (*). Позднѣйшія запрещенія подобнаго-же характера свидѣтельствуютъ о продолжительности исполненія мистерій въ церквахъ. Подобно тому, какъ соборныя и синодальныя постановленія католическаго Запада возставали (какъ указано было выше) даже въ XVI столѣтіи противъ театральныхъ игръ *in ecclesiis et cimiteriis*, такъ и въ Польшѣ встрѣчаемъ въ XIV вѣкѣ постановленіе архіепископа Гнѣзденскаго, воспрещающаго и клирикамъ и мірянамъ переодѣваться въ различныя одежды и давать представленія въ церквахъ и на кладбищахъ, *особенно, когда на нихъ идетъ божественная служба*, такъ какъ всѣ представленія этого рода оскорбляютъ ея величіе. Въ случаѣ ослушанія архіепископъ грозилъ отлученіемъ отъ церкви (**).

Разумѣется, не одному лишь тяготѣнію самого низшаго духовенства къ народнымъ обычаямъ, отразившемуся на цер-

---

(*) K. Wojcicki. Teatr starożytny w Polsce. 1841. I. 42.
(**) W. A. Macejowski. Piśmiennictwo polskie. 1853.

ковной драмѣ, она обязана была усиленіемъ подозрительности высшей іерархіи, гоненіямъ и окончательному удаленію изъ предѣловъ церковныхъ. Личный составъ приходскаго причта или даже монастырской братіи нерѣдко не удовлетворялъ всѣмъ требованіямъ развивающагося въ ширь стиля мистерій, и устроители представленій поневолѣ обращались за помощью къ свѣтскимъ людямъ. Съ новой стихіей въ личномъ составѣ вносился и новый духъ, новое направленіе въ самыя піэсы, чему указано выше немало примѣровъ на Западѣ. Въ мірянахъ, приносившихъ съ собою свои исконныя привычки и обычаи, живой народный языкъ съ его меткими оборотами и присловьями, сильно становившимися въ разрѣзъ съ важнымъ теченіемъ латинскаго стиха,—въ міррянахъ духовныя лица находили поддержку своимъ стремленіямъ оживить драму, придать ей способность къ быстрому росту и свободному развитію, и, окончательно поддавшись своему влеченію, ставшему отнынѣ общимъ, возбуждали необходимость коренннаго переворота.—Съ этимъ движеніемъ, составляющимъ общую черту въ исторіи театра у всѣхъ народовъ, естественно связывается и борьба первоначальнаго литургическаго текста мистерій съ народнымъ языкомъ, борьба, слѣды которой замѣчаются уже съ ранняго времени и въ малѣйшихъ народныхъ вставкахъ, прокрадывающихся между латинскими строками. Уступки народности нерѣдко внушались духовенству желаніемъ достигнуть большей вразумительности излагаемыхъ имъ въ той или другой формѣ мыслей. Одною изъ первыхъ уступокъ, современныхъ почти началу христіанской пропаганды, была проповѣдь на народныхъ языкахъ. Съ раннихъ поръ являются въ католической литургіи у Чеховъ отдѣльныя молитвы на народномъ языкѣ, а наконецъ и цѣлыя чешскія проповѣди. Стремясь съ первыхъ временъ по введеніи христіанства имѣть переводы Св. Писанія на свой языкъ, Поляки къ началу 15-го столѣтія имѣютъ уже многія польскія молитвы и набожныя

пѣсни, каковы наприм. внесенныя въ *Аенгду* архіепископа Николая Трубы и въ канціоналъ Пржеворщика (*). Самостоятельныя произведенія духовныхъ лицъ, посвященныя возвеличенію Богородицы (какова напр. древняя польская пѣснь, написанная св. Войтѣхомъ и т. д.) или переложенію набожныхъ легендъ на мѣстныя нарѣчія, появляющіяся отъ времени до времени, не мало облегчали постепенное вторженіе народнаго слога и въ драму. Такимъ образомъ уже къ концу XIII вѣка мы имѣемъ несомнѣнныя доказательства существованія полу-чешскихъ, полу-латинскихъ мистерій, а въ XII столѣтіи, если вѣрить Кадлубку, смерть короля Казиміра Справедливаго подала поводъ къ придворному діалогу, гдѣ дѣйствующими лицами были Веселость, Горе, Вольность, Расторопность, Справедливость и т. д. Впрочемъ подобные аллегорическіе пріемы, выработанные стилемъ *moralités*, свидѣтельствовали-бы о несравненно раннемъ существованіи мистеріи собственно, чуждой аллегоріи и только съ теченіемъ времени дающей ей къ себѣ доступъ,—это-же трудно предположить.

Чехо-латинскія драмы первоначальнаго періода живо свидѣтельствуютъ о той незавершенной еще борьбѣ двухъ діалектическихъ стихій, которой они обязаны существованіемъ. Слогъ ихъ неровенъ, латинскій текстъ еще преслѣдуетъ освобождающуюся народную рѣчь, примыкая къ чешскимъ оборотамъ въ видѣ переводовъ, поясненій, а режиссерскія пометки и сценическія указанія все еще остаются латинскими. Вотъ образецъ такого смѣшаннаго слога, взятый изъ мистеріи Воскресенія, носящей у Ганки названіе Hrob boží: «первая персона» открываетъ піэсу слѣдущими словами: «Omnipotens pater altissime, angelorum rector mitissime, quid

(*) Кондратовичъ. Истор. польск. литературы. 1861. I. 221.
(**) Starobylá Skladanie. Památ. XIII a XIV věku 1818. D. III. 82.

faciamus, nos miserrime, heu! quantus est noster dolor!» Затѣмъ то-же лице произноситъ написанный въ рукописи сбоку переводъ этихъ словъ: «Hospodine vsiemohucí! andielský krali zaduci! co nam nebo ham zdeti, kdyz tebe nemozem jmieti. Ach! kaka jest našie nuze, nebude-li tebe nadluze.»— Какъ видно, чешскій переводъ гораздо многорѣчивѣе, объясняя малѣйшее, могущее быть непонятымъ, мѣсто.—Все, что исполнялось пантомимой и безъ рѣчей, отмѣчено также по латини, тогда какъ лирическія, пѣсенныя мѣста оставляются нерѣдко въ чешскомъ переводѣ безъ оригинала.

Какъ уже было замѣчено выше, большинство извѣстныхъ нынѣ старочешскихъ мистерій относится къ классу пасхальныхъ драмъ, обнимающихъ собою всѣ событія отъ Воскресенія Христа до Вознесенія. Сравнительная древность ихъ съ трудомъ можетъ быть опредѣлена, такъ какъ относительно каждой изъ нихъ существуетъ цѣлый рядъ предположеній различныхъ изслѣдователей, ими занимавшихся и выставившихъ въ оправданіе своихъ мнѣній болѣе или менѣе вѣскіе аргументы. Догадки Гануша, наиболѣе опирающагося на филологическія данныя, на присутствіе въ текстахъ различныхъ словъ, формъ и оборотовъ, завѣдомо употребительныхъ въ томъ или другомъ столѣтіи, заслуживаютъ повидимому наиболѣе вниманія. Мистерію, изъ которой выше приведенъ отрывокъ, онъ относитъ къ концу XIII вѣка; болѣе освобождающуюся отъ давленія латини піэсу о Трехъ Маріяхъ къ XIV вѣку, къ которому также относится и цѣлый рядъ пасхальныхъ піэсъ, образующихъ родъ сборника въ пражской университетской библіотекѣ. Общій распорядокъ всѣхъ этихъ мистерій составляетъ сколокъ съ общеупотребительнаго на Западѣ сценаріума. Въ піэсѣ Hrob boží дѣйствіе открывается *ex abrupto*, безъ вступительной рѣчи, обращенной къ зрителямъ; остальныя-же піэсы снабжены прологомъ, произносимымъ герольдомъ или praecursor'омъ, краткими вступленіями

къ отдѣльнымъ актамъ и нерѣдко и эпилогомъ, который произносился часто однимъ изъ дѣйствующихъ лицъ. Въ этихъ обращеніяхъ къ народу, часто полныхъ юмора и грубоватой шутливости, проглядываетъ съ перваго разу національный колоритъ, выступаютъ наружу даже мелкіе политическіе и этнографическіе оттѣнки, которые наравнѣ съ разсѣянными по піэсѣ подобными-же мѣстами дѣлаютъ столь драгоцѣнными для Чеха эти мистеріи. «Слушайте, говоритъ ораторъ, напрягите слухъ, чтобъ услышать новости, которыя я вамъ разскажу: я усталъ, бѣжалъ издалека, такъ какъ мнѣ очень было нужно сказать вамъ, что здѣсь будетъ дѣяться. Вы не обратите словъ моихъ въ насмѣшку,—ничего и близкаго къ смѣху не найдете. Сначала тутъ изображено будетъ безпокойство апостоловъ, потомъ будемъ воспоминать о радостномъ благовѣстіи ангельскомъ, о мукахъ и воскресеніи Спасителя. И такъ раздайтесь-же въ ширь, дайте дорогу пѣвцамъ» и т. д. На такихъ общихъ разъясненіяхъ и серьезномъ тонѣ не останавливается развитіе пролога. Въ иной мистеріи *praecursor*, котораго по его болтливости справедливо сравниваютъ съ ораторомъ свадебныхъ обрядовъ въ Славянствѣ, дружкой, plampač'емъ (подъ послѣднимъ именемъ онъ является и въ мистеріи), обращается съ энергическимъ призывомъ къ толпѣ, предваряя, чтобъ въ нее не вмѣшивались лица нелюбимыхъ народностей «(не вертись тутъ ни Мадьяръ, ни Швабъ);» онъ требуетъ полнаго вниманія и тишины, грозя, что ослушникъ будетъ побитъ имъ; «долго мы были въ горѣ, сорокъ дней постились, продолжаетъ онъ дальше, ѣли похлебку и грибы, такъ что чуть не сгнили у насъ зубы, запивали Литомержицкимъ пивомъ (любимое доселѣ пиво), которое всегда такъ пахнетъ дымомъ. Будемъ-же снова веселы!»—Рѣчь оканчивается рядомъ шутокъ игрой словъ; плампачь насмѣхается надъ однимъ изъ присутствующихъ, который смотритъ на него, выпуча глаза, слишкомъ заслушавшись его

рѣчей, и грозитъ ему надвинуть шапку на глаза.—Въ вступленіи ко второму акту той-же піэсы слышится скрытый намекъ на скупость одного изъ чешскихъ королей, современныхъ піэсѣ; намекъ этотъ собственно обращенъ къ Пилату, котораго мистерія называетъ достойнымъ и мудрымъ королемъ, который такъ щедръ, что всякаго одаритъ, какъ пса лакомаго... Съ усиленіемъ чешскаго элемента въ мистеріи число подобныхъ мѣстныхъ и историческихъ намековъ увеличивается, и пріобрѣтая все большее значеніе и выражая болѣе высокія народныя чувства, доходитъ до истинной поэзіи, проникнутой живымъ патріотизмомъ. Марія Магдалина, полная радости при видѣ воскресшаго Спасителя, горячо молитъ его принять подъ свой покровъ Чеховъ. Въ латинскомъ оригиналѣ это обращеніе звучитъ лишь: «Da salutem Bohemis tuis!»—По чешски-же Марія, вспомнивъ о томъ, что Спаситель облегчаетъ страданія всѣхъ томящихся и измученныхъ, молитъ его «утвердить въ правдѣ всѣхъ его вѣрныхъ Чеховъ.»—Съ перевѣсомъ народной стихіи въ слогѣ мистерій связано и постепенное усиленіе свѣтскихъ и преимущественно комическихъ вставокъ, развивающихся наконецъ до преобразованія въ цѣлыя вводныя сцены или интерлюдіи. Эти вставки отличаются такимъ-же неразборчивымъ цинизмомъ, какъ и интерлюдіи западныхъ мистерій; въ сцену трехъ Марій вставлена бесѣда Маріи Магдалины съ Спасителемъ, являющимся въ одеждѣ садовника, проникнутая, противно общему настроенію минуты, грубымъ юморомъ. Въ піэсѣ, содержаніе коей составляетъ явленіе Христа апостолу Ѳомѣ, невѣріе Ѳомы, тѣ насмѣшки и сомнѣнія, которыми онъ отвѣчаетъ на разсказы о воскресеніи Спасителя, снова даютъ въ піэсу доступъ рѣзкимъ и насмѣшливымъ тирадамъ чисто мірскаго характера. Первый актъ пасхальной мистеріи (подъ литерой E въ собраніи Гануша), изображающій совѣщанія апостоловъ между собой по смерти Христа, веденъ весь въ наивнѣйшемъ тонѣ, какъ-

бы удерживая за описываемой сценой характеръ переговоровъ десятка-другаго крестьянъ о своихъ домашнихъ дѣлахъ. «Хорошо сказали тѣ, говоритъ одинъ изъ присутсвующихъ, которые совѣтуютъ намъ, если хотимъ быть цѣлы, ждать здѣсь и, говоря между собою, не кричать,—а не то бѣда! Какъ бы Жиды не узнали, что мы здѣсь и не изгнали-бы насъ отсюда. Будемъ-же тихо сидѣть, и посмотримъ, не узнаемъ ли чего-нибудь новаго?»—Путники, идущіе въ Эммаусъ, поспѣшая, торопятъ одинъ другаго, стараются другъ друга обогнать, такъ какъ до Іерусалима все еще остается добрая миля; одинъ выбивается изъ силъ и проситъ товарища убавить шагу и лучше завести набожный разговоръ, который навѣрно скоротаетъ имъ дорогу.—Демоны, подвластные Люциферу и являющіеся въ полномъ числѣ въ интерлюдіи, изображающей адскій бытъ передъ сошествіемъ Христа въ адъ, и воины, стерегущіе гробъ, какъ всюду, являются неизмѣнными исполнителями комическихъ сценъ. Обращаясь къ собраннымъ вокругъ злымъ духамъ, Люциферъ даетъ имъ наставленія, какъ они должны мстить за изгнаніе ихъ изъ рая и за лишеніе всѣхъ небесныхъ блаженствъ; онъ предписываетъ имъ разсѣяться по всей землѣ, водвориться между жидами и язычниками, панами и крестьянами, брать бродячихъ скомороховъ, гудцевъ, бубеньщиковъ, свирѣльщиковъ, брать портныхъ, кожевниковъ, ростовщиковъ, брать бабъ-колдуній и всѣхъ нести въ адъ. Въ отвѣтъ на этотъ призывъ предлагаютъ свои особыя услуги духи Сатана, Врбата, Бельзезубъ, Астарохъ и Демонъ; каждый восхваляетъ свою хитрость и ловкость въ возбужденіи раздоровъ, вражды между людьми и разнообразныхъ преступленій: одинъ беретъ на себя любодѣйство и ночное убійство, другой повелѣваетъ колдунами и ворожеями, третій «сводницами и разводницами» и т. д. Вызвавшись доказать на дѣлѣ свои способности, духи слетаютъ на землю, съ тѣмъ, чтобъ черезъ мгновеніе снова вернуться, каждый

съ своей добычей. Начинается допросъ приведенныхъ душъ, пародирующій, по замѣчанію издателя піэсы, католическую исповѣдь. Люциферъ, обращаясь къ первой подводимой къ нему душѣ, спрашиваетъ: «Ну-же, загубленная душа! Мужъ-ли ты или жена, говори намъ всѣ свои дѣла, что дѣлала ты на томъ свѣтѣ?».—Душа оказывается принадлежавшей нѣкогда мельнику, который обмѣривалъ и обвѣшивалъ своихъ кліентовъ и кормилъ своихъ коровъ и свиней чужимъ солодомъ.—Дальнѣйшіе разспросы проводятъ передъ нами цѣлый рядъ насмѣшекъ и обличеній наиболѣе досаждавшихъ народу личностей, составляющій любопытную иллюстрацію современнаго быта, преисполненную мѣстныхъ и временныхъ оттѣнковъ. За мельникомъ кается шинкарь, который всегда давалъ мало пива за haleř (мелкая монета—Heller); когда придутъ бывало мужики съ женами, онъ давалъ имъ прокисшаго пива и тутъ-же ихъ обсчитывалъ,—не могъ онъ только никогда досадить школярамъ, которые, придя, всегда требуютъ полныхъ кружекъ. Далѣе является душа портнаго, который всегда шилъ скверно и гнило, вмѣсто одного мѣха подшивалъ другой и т. д.; за это Люциферъ велитъ чертямъ разодрать его на части и потомъ натягивать его кожу. Пекарь, слѣдующій затѣмъ, покупалъ всегда дешево зерно и муку, и дѣлалъ для продажи слишкомъ малые хлѣбы. Рыцарь, промышлявшій ночнымъ разбоемъ и нападавшій безъ милости на подвластныхъ ему мелкихъ собственниковъ, кается въ томъ, что никогда не пропускалъ случая поразбойничать, отнималъ у крестьянъ хлѣбъ, обиралъ ихъ дома, не оставляя женамъ ихъ даже рубашекъ, а самъ ходилъ въ богатой одеждѣ; за это глава демоновъ велитъ залить ему ротъ смолой. Въ заключеніе является своею охотой колдунья Ребекка, которая наивно заявляетъ, что она такая злая баба, что хуже всякаго гада или жабы, великая чародѣйница, съ звѣздами летала на распутіи, учила людей чародѣйству и совращала ихъ съ истиннаго пу-

ти; теперь она сама пришла въ адъ, это ея настоящее мѣсто: она хитрѣе всѣхъ чертей и какъ и всѣ бабы *должна* быть въ аду.—Вся эта сцена, не имѣющая собственно тѣсной связи съ остальными частями піэсы, является какъ-бы самостоятельнымъ цѣлымъ, которое можетъ быть при случаѣ отдѣлено отъ мистеріи и исполняться отдѣльно; эта интерлюдія по всѣмъ признакамъ обнаруживаетъ сходство съ старо-французскими *diableries*, посвященными исключительно представленію разнообразныхъ продѣлокъ чертей.

Изъ всѣхъ комическихъ вставочныхъ сценъ, встрѣчаемыхъ въ извѣстныхъ понынѣ чешскихъ мистеріяхъ, безспорно первое мѣсто, по большей выработкѣ всѣхъ частностей и по значительному вліянію на подобныя-же интерлюдіи не только въ мѣстной литературѣ, но и въ произведеніяхъ иныхъ народовъ, занимаетъ знаменитая сцена трехъ Марій съ продавцемъ мазей въ саду, сцена, подражаніе которой мы уже видѣли въ нѣмецкихъ мистеріяхъ. Эта сцена, носящая въ исторіи чешской литературы названіе Mastičkář, по главному въ ней лицу, сохранилась въ одной рукописи чешскаго музеума, образуя какъ-бы обломокъ пространной мистеріи. Ганка, издавшій ее впервые въ своихъ *Starobyla Skladanie* замѣтилъ уже, что хотя почеркъ въ рукописи указываетъ какъ-бы ея мѣсто на грани между XIII и XIV столѣтіемъ, но самое происхожденіе піэсы должно быть отнесено къ несравненно раннему времени. Ганушъ, относя піэсу къ концу XIII вѣка и какъ-бы соглашаясь такимъ образомъ съ первымъ мнѣніемъ, вывелъ отсюда смѣлое заключеніе, могущее бросить нѣкоторый свѣтъ на древнѣйшій періодъ чешскаго духовнаго театра. Если будетъ принято, говоритъ онъ, что Mastičkář относится къ концу XIII вѣка, то что-же сказать о давности другихъ латино-чешскихъ мистерій, чуждыхъ комическихъ вставокъ? — Извѣстно, что первообразъ мистеріи повсюду отличается серьезнымъ, почти сурово-строгимъ характеромъ, не-

доступнымъ мірскому вліянію, составляя недѣлимое цѣлое съ литургіею, и только постепенно, а никакъ не вдругъ, подпадаетъ подъ это вліяніе, все болѣе и болѣе освобождаясь отъ литургической связи. Стало быть, если къ концу XIII вѣка успѣла уже образоваться столь самостоятельная и округленная интерлюдія какъ Mastičkář, то не въ правѣ-ли мы предположить, что хотя нѣкоторыя изъ дошедшихъ до насъ піэсъ безъ свѣтскихъ и забавныхъ рѣчей должны быть отнесены по крайней мѣрѣ къ XII столѣтію?—Этотъ трудно разрѣшимый пока, за скудностью данныхъ, но высоко-важный вопросъ сопрягается съ другимъ, который былъ поднятъ остроумною догадкой Вацлава Небесскаго; въ статьѣ своей о *Мастичкаржѣ* (*) онъ обратилъ вниманіе на связь, соединяющую эту интерлюдію со сценами такого-же содержанія въ нѣмецкихъ мистеріяхъ. Издателей послѣднихъ не разъ поражало въ печатаемыхъ ими текстахъ присутствіе непонятныхъ для нихъ словъ, или характеристическая неправильность правописанія. Такъ напр. Моне съ недоумѣніемъ остановился на двукратномъ повтореніи слова *dobroytra*, Гофманъ на словахъ *kram*, *mazance* и т. д. Желая такъ или иначе опредѣлить значеніе этихъ словъ, они приписывали ихъ то польскому нарѣчію жителей Силезіи, то даже называли забытыми формами средненѣмецкаго языка; въ другомъ случаѣ, когда на вопросъ торговца мазями второй слуга его Пустербалкъ отвѣчаетъ: «Here ich heisse *Pastueche*,» Моне объяснилъ послѣднее слово сокращеніемъ собственнаго имени слуги, тогда какъ изъ дальнѣйшаго видно, что слово это именно слѣдуетъ понимать въ смыслѣ *пастуха*. Иные примѣры, какъ напр. употребленіе словъ *калачь*, *мазанцы* (булки), игра словомъ Otmachau (будто-бы названіемъ города,—на дѣлѣ-же происходящимъ отъ чешскаго *odmachnu*, такъ какъ дѣло

(*) Václav Nebeský. Mastičkář см. Časopis česk. museum. 1847. III.

идетъ о пощечинѣ) и т. д. подтверждали естественную догадку о присутствіи чешской стихіи въ слогѣ упомянутыхъ мистерій. Догадка еще болѣе подвердилась при сличеніи чешскаго отрывка съ соотвѣтствующими ему нѣмецкими сценами; сличеніе это обнаружило поразительное сходство ихъ не только въ распорядкѣ сценъ и явленій, но и въ нѣкоторыхъ буквально тождественнныхъ рѣчахъ и въ особенности въ выборѣ однихъ и тѣхъ-же латинскихъ гимновъ, пѣніемъ которыхъ перемежаются комическія выходки торговца мазями со всею его шутовской челядью; не говоримъ уже, что имена ихъ (Северинъ Ипократъ—самъ Mastičkář, Рубинъ и Пустербалкъ, его слуги) повсюду одинаковы.—Изъ всѣхъ этихъ сличеній невольно возникла у наблюдательнаго критика мысль, что вся столь любимая средневѣковой драматической литературой вводная сцена Марій съ шарлатаномъ зародилась впервые въ Чехіи и имѣла столь сильный успѣхъ, что стала извѣстна и за предѣлами ея и была занесена въ Германію въ наскоро сдѣланной передѣлкѣ, до того небрежной, что многія слова оставлены буквально, безъ передачи ихъ по нѣмецки, — небрежность, быть можетъ, вызываемая, скажемъ мы, спѣшностью работы, желаніемъ скорѣе удовлетворить любопытству современной публики. Такимъ образомъ выяснился-бы любопытный фактъ заимствованія, сдѣланнаго *нѣмецкой* литературой изъ чешской въ отдаленный періодъ ихъ существованія. Нѣтъ сомнѣнія, что найдутся люди, которые въ этой догадкѣ заподозрятъ увлеченіе, вполнѣ впрочемъ простительное, патріотическими цѣлями, нерѣдко дѣйствительно ведущее Чеховъ до утопическихъ предположеній и усилій доказать даже въ мелочахъ независимость чешскаго языка, литературы, права, быта отъ чужеземнаго, а тѣмъ болѣе нѣмецкаго вліянія. Но на нашъ взглядъ упомянутаго выше сличенія и рѣдкаго сохраненія чуть не цѣлыхъ чешскихъ фразъ въ нѣ-

мецкомъ текстѣ вполнѣ достаточно, чтобъ убѣдить и скептика въ вѣрности догадки.

Mastičkář, какъ уже замѣчено, составляетъ отрывокъ большой мистеріи Воскресенія; въ этомъ убѣждаютъ насъ нѣсколько рѣчей трехъ Марій, сѣтующихъ о кончинѣ Спасителя, рѣчей, еще наполовину латинскихъ и нѣсколько сходныхъ съ такими-же рѣчами въ другихъ цѣльно сохранившихся піэсахъ. Изъ ближайшаго наблюденія надъ этой интерлюдіей выходитъ, что она составляла не вполнѣ самостоятельное, легко отдѣляемое, цѣлое, но что она мѣстами какъ-бы вплеталась снова въ общую канву піэсы, чтобъ черезъ нѣсколько времени снова отдалиться отъ нея. Такъ начало интерлюдіи выводитъ на сцену весь внутренній бытъ продавца мазей, его перебранки съ женою и слугами, а среди самаго разгара болтовни одинъ изъ нихъ обращаетъ вниманіе на трехъ грустныхъ женъ, показывающихся вдали и предвѣщаетъ хозяину хорошіе барыши; на этомъ пунктѣ снова какъ-бы водворяется строгій тонъ мистеріи, слышатся сѣтованія Марій, ихъ просьбы продать имъ благовонныхъ мазей; они сравниваютъ себя съ овечками, лишившимися пастыря и т. д. Но Северинъ Ипократъ подходитъ къ нимъ съ обычными своими шарлатанскими пріемами, въ разговоръ вмѣшиваются приходящіе новые его кліенты, жена, слуги,—и отрывокъ снова принимаетъ характеръ шутовской сцены. — Главный интересъ всего вводнаго явленія въ сущности сосредоточивается не на личности продавца мазей, но на слугѣ его Рубинѣ, безмѣрно потѣшающемъ зрителей своими прибаутками. Съ первыхъ-же словъ мы присутствуемъ при вступленіи его на службу къ Ипократу. Онъ оказывается вполнѣ сговорчивымъ, проситъ немного и дѣло слаживается. Рубинъ вызываетъ хозяина своего приступить къ заявленію публикѣ о своемъ прибытіи, къ рекламѣ, прежде чѣмъ открыть продажу. Рубинъ и Пустрпалкъ исполняютъ слѣдующій дуэтъ,

напѣвъ котораго къ счастію сохранился доселѣ, записанный особыми нотными знаками (такъ называемыми *pedes muscarum*) на четырехъ линіяхъ подъ словами:

Ted'wem přišel mistr Ipocras de gratia divina,
Neniet' horšieho w tento čas in arte medicina
Komu ktera nemoc škodi a chtělby rad žiw byti
On jeho chce uzdrawiti, žet' musi duše zbyti (*).

Эта живая сцена, положенная на мотивъ чисто-народной пѣсни невольно кажется какъ-бы первообразомъ любимой въ наше время сцены появленія Дулькамары въ оперѣ Донидзетти,—столь-же живо рисующей передъ нами забавное, уже вымирающее безвозвратно, характерное явленіе ярмарочнаго шарлатана, какъ видно, не утратившее популярности въ теченіе цѣлаго ряда вѣковъ. — Слѣдующая за дуэтомъ стихотворная реклама Рубина еще болѣе напоминаетъ похвальбу итальянскаго шарлатана: когда Рубинъ возвѣщаетъ, что его хозяинъ славенъ повсюду, что нѣтъ ему подобнаго «ni u Rakusiech ni u Uhřiech ni u Bawořiech a ni w Rusiech, ni u Polaniech, ni w Korutaniech, что короче говоря весь свѣтъ полонъ его славы, — такъ и слышится Дулькамара, провозглашающій, что такой, какъ онъ—benefattor degli uomini,—извѣстенъ во всемъ свѣтѣ.....*e in altri siti*!..... Рубинъ перечисляетъ всѣ болѣзни и немощи, отъ которыхъ излечиваютъ мази его господина и вызываетъ болящихъ придти и принести ему дары. Еще не началась продажа, а Рубинъ, какъ второй Лепорелло, успѣлъ вмѣшаться въ толпу, найти себѣ пріятелей, ухаживать за крестьянками, лечить на свой пай; съ трудомъ Ипократъ возвращаетъ своего помощника на мѣсто. Торговля

(*) Výbor z literat. česk. 1845. s. 67.—Ambros. Gesch. d. Musik. II. 206.

возобновляется и Рубинъ выступаетъ съ новою декламацiей, въ которой подробно описываетъ приготовленiе и свойства каждой мази и состава; трудно представить себѣ такого курьезнаго, отчаяннаго смѣшенiя двусмысленныхъ остротъ, намековъ, выходокъ истаго паяса, игры словами, щеголянья смѣшными созвучiями. При всей болтливости своей, Рубинъ не можетъ долго выдержать напряженной рѣчи и снова пробирается въ толпу; безъ пособiя его шутливой рекламы, торговля не двигается ни на шагъ и продавецъ хочетъ уже собрать свою палатку и удалиться. Въ это время показываются три Марiи и Рубинъ устремляется къ нимъ, зазывая ихъ въ лавку. Но какъ-бы для противодѣйствiя могущему водвориться излишне-серьезному настроенiю, — съ другой стороны показывается какой-то старикъ Авраамъ съ сыномъ, котораго онъ считаетъ мертвымъ, но который на дѣлѣ мертвецки спитъ. Сообщая вкратцѣ его бiографiю, Авраамъ проситъ воскресить сына, обѣщая за то «три гриба и полкруга сыру.» Продавецъ, зная съ кѣмъ имѣетъ дѣло, мажетъ мнимо-умершаго въ такомъ мѣстѣ, что онъ невольно вскакиваетъ.—Но первоначальное трагическое настроенiе уже ослаблено, явленiе Авраама съ сыномъ сослужило свою службу, — и они оба исчезаютъ, а Марiи снова выдвигаются на первый планъ. Ипократъ предлагаетъ имъ съ обычной похвальбой, одну за другою, свои мази, восхваляя ихъ дѣйствiе на красоту женскую. Убѣдясь-же, что товаръ его нуженъ совсѣмъ для другой цѣли, онъ становится уступчивъ въ торгѣ, и, спросивъ три гривны, *ради большаго горя* отдаетъ мазь за двѣ, за что получаетъ жестокiй выговоръ отъ жены. Слѣдуетъ площадная сцена между обоими супругами; изъ словъ жены видно, что Ипократъ таскаетъ ее передъ зрителями за ухо, даетъ ей пощечины и д. т. Слуги его въ это время затѣваютъ между собою споръ о давности своего рода и едва не доходятъ до такого-же раздраженiя; но Ипократъ водворяетъ наконецъ

спокойствіе и, обращаясь къ Маріямъ, остававшимся дотолѣ безмолвными, проситъ ихъ не смущаться тѣмъ, что они видѣли...... Но, къ сожалѣнію, на этихъ словахъ прерывается уцѣлѣвшій списокъ этого старѣйшаго чешскаго фарса.

Мы собрали здѣсь главнѣйшія характеристическія черты стараго театра у Чеховъ. Чувствуемая почти сплошь зависимость его отъ латинскихъ первообразовъ дѣлаетъ для изученія его съ національной точки зрѣнія наиболѣе важными комическія мѣстныя вставки или немногія указанія на политическое и общественное положеніе страны.—Нѣтъ сомнѣнія, что придетъ время, когда и въ этой области чешской литературы пролитъ будетъ новый свѣтъ на минувшее, и живое движеніе, охватившее собою изслѣдованія о старой драмѣ на Западѣ, коснется и Славянъ. Прошелъ-же рядъ годовъ, и многіе чешскіе ученые, занимавшіеся въ университетской библіотекѣ, пропускали безъ вниманія обширный сборникъ мистерій, пока извѣстный врагъ чешскаго дѣла ультра-нѣмецкій историкъ Гефлеръ, указалъ важность этого сборника и покойный Ганушъ издалъ его!—Такъ неиздана доселѣ чешская рождественская мистерія, хранящаяся, по словамъ многихъ, въ публичной библіотекѣ (weřejnej kňihowně, какъ говоритъ Небесскій) въ Прагѣ. Оговариваемся и въ этомъ случаѣ, что рукопись эта существуетъ *по словамъ* многихъ, такъ какъ одна мистерія, о существованіи которой свидѣтельствовала большая часть историковъ литературы, по тщательномъ розысканіи не была найдена. Эрбенъ (*) упоминаетъ еще о найденномъ профессоромъ Гиндели на оберткѣ одной рукописи пражскаго капитула началѣ чешской мистерій, озаглавленной *Ludus paltarum*. Происхожденіе ея связано повидимому съ старинной процессіею шествія въ Іерусалимъ. За отсутствіемъ рождественскихъ драмъ,

---

(*) Výbor, Díl II. s. 30. Также Šembera: Dějiny liter. česk. 1859, str. 114.

вся сумма старыхъ чешскихъ мистерій сводится къ изображенію Воскресенія Христова; при этомъ отдѣльные эпизоды евангельскаго разсказа развиваются въ цѣлыя пространныя сцены и какъ-бы въ отдѣльныя піэсы. Такова напр. сцена, изображающая явленіе Спасителя Ѳомѣ. Ниже увидимъ, что судя по уцѣлѣвшимъ въ народѣ отголоскамъ мистерій можно положительно утверждать, что у Чеховъ были въ ходу всѣ роды мистеріальной литературы, что наравнѣ съ главными событіями священной исторіи, получали драматическую форму житія святыхъ, обращаясь въ настоящіе миракли; позднѣйшій періодъ школьной драмы усвоиваетъ себѣ и типъ moralités.

Относительно мѣста исполненія извѣстныхъ намъ піэсъ, ихъ постановки, сценическаго устройства и т. д. сохранилось весьма мало данныхъ. Частью они исполнялись еще въ церквахъ, такъ какъ въ одной піэсѣ находится указаніе, что апостолы должны съ пѣніемъ священнаго гимна выйти изъ *придѣла* (капеллы): «apostoli canentes responsorium de capella exeunt.» На то-же указываетъ и обычай завершать представленіе мистерій проповѣдями.—Слѣдуя общепринятому обыкновенію, католическое духовенство первоначально допускало къ участію въ представленіяхъ преимущественно низшихъ и молодыхъ церковнослужителей, равно какъ и воспитанниковъ духовныхъ школъ; дѣйствующія лица одной піэсы неразъ упоминаютъ о школѣ, ученикахъ и т. д. Устройство сцены несомнѣнно слѣдовало общему типу сцены мистерій; рай, адъ и земля представлялись отдѣльно, по всему вѣроятію особыми ярусами, одинъ надъ другимъ. По окончаніи представленія въ одномъ ярусѣ, дѣйствіе переносилось въ другой: такъ за разговоромъ воиновъ съ Кайафой непосредственно слѣдуетъ сцена сошествія Христа въ адъ. Этажи должны были сообщаться между собою лѣстницами, иначе невозможно понять, какимъ образомъ демоны, отзываясь на требованіе своего повелителя, уходятъ на землю и возвращаются,

увлекая за собой души грѣшниковъ. Перемѣнъ декорацій не было, и разъ данная обстановка съ немногими измѣненіями въ аксессуарахъ должна была изображать послѣдовательно синагогу, садъ и палаты первосвященниковъ. Объ этой перемѣнѣ мѣстности зрителямъ возвѣщалъ герольдъ; часто-же дѣло обходилось безъ этого,—въ такомъ случаѣ дѣйствіе прерывалось на нѣсколько мгновеній при общемъ молчаніи: «deinde fiat silentium,» гласитъ требованіе автора. Затѣмъ дѣйствіе возобновлялось уже въ новой мѣстности.—Относительно костюмовъ указанія неменѣе скудны; въ сценѣ съ Маріею Спаситель является въ одеждѣ садовника, въ эммаусскомъ путешествіи онъ является сначала въ одеждѣ паломника, потомъ въ иной, болѣе изысканной, но ближайшія подробности коей не обозначены.—Продавецъ мазей долженъ непремѣнно быть бородатый, вслѣдствіе чего онъ иногда носитъ краткое названіе *barbatus*.—Если однакожъ рукописныя свѣденія о костюмахъ и постановкѣ небогаты, то духовныя драмы, еще живыя въ народѣ и заботливо собранныя Фейфаликомъ (*), дополняютъ въ этомъ отношеніи наши свѣденія: нѣтъ сомнѣнія, что традиціонные костюмы народнаго театра перешли къ нему по наслѣдству отъ старыхъ литургическихъ представленій, потерпѣвъ, безъ сомнѣнія, съ теченіемъ времени нѣсколько измѣненій въ народномъ вкусѣ. Въ піэсѣ о трехъ восточныхъ царяхъ, записанной въ Россицѣ, въ Моравіи, находимъ слѣдующія описанія костюмовъ: пророкъ имѣетъ на головѣ шляпу городскаго образца, закутанъ въ голубой плащь, опирается на трость; цари — Каспаръ, Мелихаръ и Валтазаръ имѣютъ на головахъ богато позолоченныя короны, одѣты въ лѣтнія платья, отороченныя чернымъ мѣхомъ; одинъ имѣетъ обыкновенный цвѣтъ лица, другой отличается блѣдностью, третій густою бородой. Дьяволы, напоминая по словамъ очевидца,

---

(*) Volksschauspiele aus Mähren. 1864.

трубочистовъ, скрываютъ лица свои подъ уродливой маской съ рогами, ослиными ушами и длиннымъ языкомъ изъ краснаго сукна, высунутымъ изо рта; на веревкѣ придѣланъ сзади хвостъ, приводимый сотрясеніемъ плечь въ движеніе; смерть одѣта съ головы до ногъ въ бѣлое полотно, въ рукахъ у нея коса. Пастухи, на которыхъ всюду съ любовью останавливается народная рождественская драма, являются въ обычныхъ своихъ одеждахъ, часто въ тулупахъ, иногда даже вывороченныхъ на изнанку; въ валахскихъ деревняхъ Моравіи они прибавляютъ къ своему наряду страннаго вида шапочки изъ разноцвѣтной бумаги, и опираются на длинные посохи, которыми стучатъ въ аккомпаниментъ къ своимъ пѣснямъ.—Музыка мистерій, въ которыхъ большая часть речитативовъ исполнялась нараспѣвъ, слышалось антифонное и хоровое пѣніе, приближается частью къ богослужебнымъ напѣвамъ, частью является плодомъ самостоятельнаго творчества. Изысканія Амброза, имѣвшаго подъ руками всѣ сохранившіеся напѣвы чешскихъ мистерій и сличавшаго ихъ съ западными мотивами, привели къ открытію извѣстнаго рода безсмѣнности напѣвовъ, сопровождающихъ въ различныхъ странахъ, часто вовсе не соприкасавшихся между собою, изображеніе того или другаго священнаго событія; словомъ, выяснилось, что само собою установился какъ-бы постоянный пѣсенный обиходъ мистерій! Иначе невозможно объяснить, какимъ образомъ мелодія грустной пѣсни трехъ Марій въ чешской мистеріи XIV вѣка оказывается совершенно сходною съ напѣвомъ, на который положено соотвѣтствующее мѣсто во французской мистеріи того-же столѣтія, найденной въ Сенъ-Кентенской библіотекѣ (*).

Сближаясь постепенно съ народомъ, усвоивая себѣ и народный языкъ и пріемы народнаго творчества, духовный

(*) Ambros. Gesch. der Musik. II. 299.

театръ подготовлялъ себѣ возможность перейти вполнѣ въ обладаніе массы, такъ какъ усиливавшаяся строгость высшей духовной іерархіи по отношенію къ нему мало по малу вытѣсняла его изъ церковной сферы, изгоняя его съ обычной постепенностью сначала на кладбища, церковные дворы, потомъ и за ограду, высылая его какъ-бы на встрѣчу давнимъ стремленіямъ и симпатіямъ народа къ зрѣлищамъ. Народъ принялъ радушно любимый имъ набожный театръ, но поспѣшилъ наложить на него свою руку и переиначить его по своему вкусу. Остатки стараго латинскаго текста онъ вовсе отбросилъ, внесъ въ піэсы новыя дѣйствующія лица изъ своей среды и расширялъ всё болѣе и болѣе размѣры чисто свѣтскихъ, комическихъ сценъ, доступнѣйшихъ его пониманію. — На укорененіе духовной драмы въ чешскомъ народѣ имѣлъ также значительное вліяніе элементъ, роль котораго въ этомъ случаѣ недостаточно оцѣнена, — именно духовныя пѣсни, соотвѣтствующія во многомъ русскимъ духовнымъ стихамъ. Однимъ изъ самыхъ любимыхъ мотивовъ чешскихъ духовныхъ пѣсенъ, звучащихъ еще теперь по селамъ, было всегда воспѣваніе Рождества, пришествія трехъ царей-волхвовъ со звѣздой, избіенія младенцевъ, явленія ангела пастухамъ и т. д. Въ старину, а отчасти и теперь пѣвцы этихъ рождественскихъ стиховъ имѣли обыкновеніе исполнять ихъ въ лицахъ; обходясь безъ костюмовъ и сцены, они тѣмъ не менѣе уже слагали въ общихъ очертаніяхъ форму рождественской мистеріи. Естественно, стало быть, что когда къ этому элементу прикоснулось вліяніе болѣе стройной литературной формы духовной драмы, смѣшеніе двухъ этихъ началъ быстро развилось, обособилось и, какъ видимъ нынѣ, умѣло пережить вѣка, пережить и самый образецъ свой, старинный театръ. Тѣ-же духовные стихи, сохранившіе въ пѣсенной формѣ сказанія о наиболѣе чтимыхъ народомъ святыхъ, какъ напр. о святой Доротѣ, дали возможность укорениться въ

народномъ быту и мираклямъ одного съ ними содержанія.— Въ колядовыхъ пѣсняхъ, которыя теперь поются въ Моравіи, всегда существуетъ распредѣленіе партій; парень и двѣ дѣвушки ходятъ по селу, неся въ рукахъ вѣтви; сначала каждый изъ нихъ поетъ отдѣльно, называетъ себя, выражаетъ желаніе восхвалить Бога, затѣмъ они поютъ всѣ хоромъ. Рожденіе Спасителя передается ими драматически; одинъ за другимъ моменты его проходятъ передъ слушателями: то слышатся слова Богородицы къ Іосифу, выражающія предчувствіе, что великая минута наступаетъ, то изъ разговоровъ ихъ узнаемъ о замѣшательствѣ, раздумьѣ куда положить, гдѣ поставить колыбель Младенцу; то слышны рѣчи пастуховъ, изумленныхъ появленіемъ ангела; наконецъ, когда Спаситель увидѣлъ свѣтъ, слышатся нѣжныя, ласковыя слова, съ которыми къ нему обращаются родители (*); къ подобнымъ пѣснямъ и духовнымъ стихамъ (легендамъ) легко могли примкнуть спустившіяся невольно въ народъ духовныя драмы. Но было еще посредствующее между ними звено: это были тѣ славленія по домамъ съ вертепомъ или яслями, которыя совершались учениками церковныхъ школъ, разносившими съ собою по народу всѣ пріемы мистерій и драматическихъ обрядовъ, совершавшихся въ большихъ размѣрахъ въ церквахъ. Легкіе слѣды книжнаго вліянія чувствуются еще въ пѣсняхъ, сопровождающихъ это славленье, хотя отъ тренія около народныхъ сферъ, въ нихъ невольно происходитъ коренное измѣненіе и подлаживанье подъ извѣстный вкусъ. Вплоть до нашихъ дней во всей Чехіи происходитъ особое колядованье или игра съ яслями, которую Эрбенъ (**) описываетъ слѣдующимъ образомъ: «Отъ щедраго вечера до Но-

---

(*) Moravské národní písně. VIII. 736—39.

(**) Prostonárodní české písně. 43.

ваго года молодежь ходитъ по вечерамъ изъ дома въ домъ съ яслями, гдѣ виденъ новорожденный Спаситель, спереди его Іосифъ и Марія, сзади быкъ и оселъ. Вертепъ весь сдѣланъ изъ бумаги или дерева и плотно утвержденъ на деревяшкѣ. Парни ходятъ обыкновенно вчетверомъ, при чемъ одинъ одѣтъ ангеломъ, а остальные пастухами. Входя въ домъ, они въ дверяхъ еще начинаютъ свои пѣсни.» — Пѣсни эти однако мало по-малу развиваются въ цѣлое оживленное дѣйствіе; его открываетъ хоръ пастуховъ, изумляющихся пѣнію ангеловъ (забавно при этомъ, что пастухи отчетливо различаютъ въ этомъ пѣніи gloria in excelsis Deo). Слѣдуетъ соло ангела съ отвѣтами пастуховъ. Речитативъ ихъ, слѣдующій затѣмъ, дышетъ неподдѣльной наивностью; одинъ пастухъ припоминаетъ, какъ нѣсколько лѣтъ тому они пасли своихъ овецъ и говорили промежь себя, что непремѣнно родится Спаситель, другой предлагаетъ обсудить, что принесутъ они младенцу въ даръ, третій удивляетъ своимъ намѣреніемъ принести ему самаго тучнаго барана; дальнѣйшая пѣснь изображаетъ ихъ идущими въ Виѳлеемъ и отъ веселья играющими на свирѣляхъ, дудахъ и гусляхъ. — Изображеніе пастушеской сцены является столь-же любимымъ мотивомъ и въ народныхъ стихахъ, какъ и въ мистеріяхъ; всѣ сборники пѣсенъ полны образцами этого рода; удивленіе, смѣняющееся восторгомъ, толки и споры о подаркахъ, привѣтствія Спасителю, съ большими или меньшими видоизмѣненіями ярко живописуются въ нихъ.

O Ježíšku spanilý
Jestli jsme v čem chybili
Odpusť naši sprostnosti
Přijmi od nás s vděčnosti
Ty malé dary naše.....

Такъ оканчиваются привѣтныя рѣчи пастуховъ. — Сцены, сопровождающія подобное славленье въ Моравіи, обнаружива-

ютъ стремленіе расширить предѣлы свои, коснуться не только главнаго событія дня, но и всѣхъ другихъ, связанныхъ съ нимъ; поклоненія пастуховъ уже недостаточно,—передъ нами является дворъ Ирода, пріемъ трехъ царей при дворѣ и т. д. Послѣднее изображается посредствомъ весьма несложнаго сценическаго аппарата; входитъ Иродъ въ пестромъ плащѣ и садится на стулѣ посреди комнаты, — это его тронъ и его дворъ; волхвы, входя, обращаются сначала къ хозяевамъ съ обычными колядовыми пожеланіями и затѣмъ уже переходятъ къ самой піэсѣ.—Отъ такихъ игръ переходъ къ рождественскимъ мистеріямъ весьма недалекъ. Пастушескія сцены въ послѣднихъ встрѣтились съ указанными колядовыми пѣснями въ лицахъ,—и возникли цѣлыя піэсы, напоминающія собою англійскія paginae pastorum; любопытнѣйшимъ образцомъ ихъ является піэса, записанная въ Великой Кунчицѣ (*). Дѣйствующія лица—пастухи Бача, Мичуда и Вакула. Мы застаемъ ихъ въ полѣ подъ Виѳлеемомъ, пляшущими подъ припѣвъ веселой пѣсни; шутки и остроты сыплются одна за другой. Наконецъ они ложатся спать; раздается пѣніе небесныхъ силъ.... «Что это за чудная музыка, спрашиваетъ одинъ,—такъ поютъ, что у меня ноги заходили и я-бы пустился въ плясъ.» Онъ принимается будить другихъ, расталкиваетъ ихъ, снова поднимается хохотъ, наконецъ дѣло разъясняется, начинаются сборы въ Виѳлеемъ, пересыпанные смѣшками и остротами; всё завершается танцами и цѣлымъ рядомъ народныхъ пѣсенъ.—Но эта чисто-свѣтская интерлюдія входитъ въ составъ мистеріи въ точномъ смыслѣ этого слова. Въ Россицкой піэсѣ есть даже нѣчто въ родѣ пролога, въ которомъ хоръ возвѣщаетъ объ открытіи представленія, объ его цѣли и содержаніи, а вслѣдъ за тѣмъ выступаетъ *пророкъ*, дѣлающій предвѣщаніе по поводу рожденія Спасителя. Слѣдуетъ

(*) Volksschausp. aus Mähren, s. 10.

быстрый переходъ къ самому дѣйствію; вслѣдъ за сценой волхвовъ мы снова останавливаемся на всесвѣтной пасторали. На этотъ разъ она несравненно разнообразнѣе; пастухи Валента, Микешъ и Кмохъ, коротая ночь, разсказываютъ другъ другу про небывалые сны, видѣнные каждымъ изъ нихъ; сны эти имѣютъ иносказательное отношеніе къ наступающему событію и полны чудесныхъ, таинственныхъ подробностей. Волненіе, посѣянное этими снотолкованіями, они разсѣиваютъ плясками и пѣснями.—Когда наступила минута появленія ангела, рѣчи пастуховъ превосходятъ наивностью все подобное въ другихъ мистеріяхъ:

Mikeš.
Slyším kohosi spivati
Píseň nikdy neslýchanou
A na housle nehudanou.
Kmoch.
Snad jsou nějací zloději
Kteří nás *oloupit* chtějí.
Anděl.
Nebojte se, pastuškové...

Развитіе остальнаго дѣйствія также прерывается разнообразными интерлюдіями; почти нѣтъ ни одной сцены, гдѣ не присутствовало-бы какое-либо комическое лицо. Ясно, что съ такимъ перевѣсомъ свѣтскаго начала драма должна была выдти изъ церкви и сжиться съ народомъ. Изобрѣтательность въ введеніи комическихъ личностей необыкновенно велика; водворится-ли глубоко-созерцательное настроеніе,— въ отдаленіи уже показывается толпа демоновъ, которые пристаютъ къ пастухамъ, дергаютъ ихъ за полы, подслушиваютъ рѣчи Іосифа и Маріи, вступаютъ въ борьбу съ ангелами; являются-ли волхвы и Иродъ призываетъ еврейскихъ мудрецовъ и велитъ

имъ найти въ священныхъ книгахъ пророчества, относящіяся къ пришествію Мессіи,—авторъ мистеріи и здѣсь не упускаетъ случая; мудрецы вмѣсто сосредоточенныхъ и серьезныхъ рѣчей ведутъ между собой разговоръ на ужасномъ еврейскомъ жаргонѣ, смѣшивая и въ чтеніи испорченныя чешскія фразы съ еврейскими,—и мудрецы превращаются во что-то въ родѣ факторовъ, которые въ добавокъ спорятъ между собой о дѣлежѣ платы, которую даютъ имъ за успѣшное предсказаніе волхвы. Демоны играютъ большую роль; они скрежещутъ зубами при вѣсти о рожденьи Христа, они нашептываютъ Ироду во время сна совѣтъ умертвить всѣхъ младенцевъ, они издѣваются надъ нимъ въ предсмертныя его минуты, они принимаютъ его душу, выходящую изъ несовсѣмъ обычнаго мѣста его тѣла, когда старуха Смерть скашиваетъ его.

Остальныя піэсы собранія Фейфалика представляютъ собою единственные образцы чешскихъ библейскихъ піэсъ и мираклей. Къ первому разряду относится необыкновенно краткая *Райская игра*, которая однако не входила въ составъ коллективной мистеріи, а имѣла отдѣльное существованіе, такъ какъ въ прологѣ-же, произносимомъ ангеломъ, возвѣщается желаніе ограничиться *только* изображеніемъ искушенія Евы. Въ вступленіи, произносимомъ Богомъ-Отцемъ, предлагается постепенный обзоръ сотворенія міра и человѣка; сцена искушенія и спора дьявола съ Адамомъ имѣетъ еще нѣкоторую жизнь, развязка-же отзывается книжнымъ вліяніемъ и слишкомъ строго слѣдуетъ библейскому разсказу.—Житія святыхъ подали поводъ только къ двумъ драматическимъ переложеніямъ въ стилѣ мираклей: это именно піэса о св. Доротеѣ и піэса о св. Григоріѣ; отъ послѣдней остался впрочемъ крайне-слабый отголосокъ въ видѣ небольшой сцены, которую исполняютъ ученики, ходя по домамъ въ день этого святаго и славя благодѣянія его для школъ. Къ тому-же сцена эта имѣетъ почему-то военный характеръ, дѣйствующія лица игра-

ютъ военачальниковъ, капраловъ, литаврщиковъ и т. д. Итакъ бо́льшаго вниманія заслуживаетъ драматизированіе первой легенды, которое является намъ въ 10-ти различныхъ ва́ріантахъ. Всѣ они въ большей или меньшей степени слѣдуютъ изложенію жизни мученицы въ старѣйшихъ чешскихъ пассіоналахъ; собственныя имена, званія дѣйствующихъ лицъ и проч. потерпѣли нѣкоторыя измѣненія; судья (префектъ) Фабриціи превратился въ короля Априціуса, одинъ изъ придворныхъ, Ѳеоѳилъ обратился въ Деофила и наконецъ въ Дуфила, введена новая личность *легата*, который въ иныхъ варіантахъ отряжается королемъ на поиски за Доротеей, и въ то-же время служитъ какъ-бы руководителемъ всего представленія, произнося передъ зрителями прологъ и эпилогъ, раскрывающіе поучительное значеніе легенды. Всецѣло принадлежитъ народной фантазіи введеніе дьяволовъ и обрисовка характеровъ палачей, казнящихъ Доротею. Вводя ихъ въ роли комиковъ, увеселителей публики, авторъ однако, какъ-бы желая выказать всю мѣру народнаго презрѣнія къ позорному ремеслу заплечнаго мастера, поставилъ его въ тѣсную связь и даже дружбу съ чертями; мы постоянно присутствуемъ при ихъ совѣщаніяхъ, пересмѣшкахъ, перебранкахъ. Они дѣйствуютъ сообща: когда палачи склоняютъ Доротею покориться королю, демоны имъ усердно помогаютъ; когда-же піэса близится къ развязкѣ и поучительная цѣль представленія требуетъ наказанія порока, между друзьями начинается ссора изъ за вопроса, кому достанется король. Не сходясь въ уговорѣ, они рѣшаются съиграть въ карты на короля и предоставить рѣшеніе спора игрѣ. Въ иныхъ случаяхъ партію составляютъ одни дьяволы. Слова, которыми сопровождается игра, испещрены старинными техническими игорными терминами; имъ безъ сомнѣнія служилъ образцемъ карточный разговоръ въ какомъ-нибудь шинкѣ того времени, и притомъ ведущійся лицами, изъ которыхъ каждый подозрѣваетъ своего

партнера въ мошенничествѣ и старается уловить его на дѣлѣ. Часто сцена кончается горячимъ споромъ, среди котораго карты летятъ въ лице одному изъ играющихъ. Въ варіантахъ-же, не имѣющихъ этой сцены, она замѣняется препираніемъ дьяволовъ съ королемъ, гдѣ снова повторяется общеизвѣстный мотивъ спора съ смертью, передъ которой остаются безсильны обѣщанія сокровищь, угрозы, хвастовство силой и т. д. Отдѣльно взятые, типы палачей мало обработаны и служатъ второстепенными, служебными характерами въ отношеніи мрачныхъ духовъ. Грубость и неумолимость по отношенію къ казнимой составляютъ главное содержаніе ихъ рѣчей. Эта грубость подаетъ поводъ къ характерной игривости фантазіи автора одного изъ варіантовъ; Доротея, чей образъ неизмѣнно соединяется во всей піэсѣ съ понятіемъ о женственной скромности, стыдливости, терпѣніи, въ сильномъ негодованіи на увѣщанія старшаго палача покаяться, даетъ ему пощечину, приговаривая при томъ: «Вотъ тебѣ за напоминаніе, за твою проклятую ложь: перестань, иди отъ меня прочь съ такими рѣчами, — иначе получишь еще и другую!» — Съ такими-же словами она обращается къ дьяволу; выраженія ея въ этомъ случаѣ становятся еще рѣзче, она называетъ его гадомъ, отверженнымъ отродьемъ, грозитъ ему своей борьбой, которая должна окончиться ея побѣдой, такъ какъ Богъ далъ Доротеѣ власть надъ демонической силой. За исключеніемъ однако этихъ рѣдко вырывающихся рѣзкихъ выходокъ, характеру Доротеи придано много чертъ самоотверженія, преданности вѣрѣ; нельзя сказать, чтобъ, обрисовывая личность своей героини, авторъ далъ полную волю самостоятельности своего творчества: его цѣлью было только развить въ большей подробности черты ея характера, указанныя въ житіи и въ многочисленныхъ духовныхъ стихахъ, пользующихся и донынѣ особою народною любовью въ Моравіи. Сочувствіе, которымъ вообще легенда о Доротеѣ пользовалась всегда въ

чешскомъ народѣ, весьма любопытно; подъ вліяніемъ его образовался въ Чехіи какъ-бы центръ всѣхъ драматическихъ передѣлокъ этой легенды; нѣмецкія мистеріи того-же содержанія или писаны были въ подражаніе чешскому оригиналу или даже принадлежали перу чешскихъ писателей, какъ это доказано о нѣмецкой мистеріи 14-го вѣка, хранящейся въ монастырской библіотекѣ города Кремсмюнстера (*). Въ числѣ второстепенныхъ личностей, являющихся въ чешской піэсѣ, наиболѣе замѣчателенъ придворный Θеоѳилъ; и Золотая легенда и пассіоналъ коснулись его лишь вскользь, передавая почти въ одинаковыхъ выраженіяхъ, какъ, встрѣтивъ идущую на казнь Доротею и слыша ее говорящую о райскихъ садахъ, куда она готовится вступить, онъ просилъ ее прислать ему изъ садовъ тѣхъ розу; какъ по смерти Доротеи ангелъ принесъ сомнѣвающемуся Θеофилу цвѣтокъ среди зимы и какъ это чудо превратило Θеофила въ ревностнаго христіанина, пострадавшаго впослѣдствіи за вѣру. Мистерія желала долѣе остановиться на этомъ обращеніи язычника и казнь мученицы наглядно сблизить съ страданіями новообращеннаго. Вымыселъ, къ которому прибѣгаетъ въ этомъ случаѣ авторъ, не лишенъ извѣстной доли поэзіи и эффектности. Θеофила требуютъ къ отвѣту; онъ приговоренъ къ смерти, его отдали уже въ руки палачамъ, въ грубыя понуканья которыхъ вмѣшиваетъ свое злобное шипѣніе чортъ. Палачь уже занесъ топоръ, но Θоофилъ отстраняетъ его, медленно снимаетъ съ себя мечь, становится на колѣна, поетъ хвалебную пѣснь Богу, предавая во власть Его душу, и затѣмъ спокойно ждетъ смерти.—Какъ видно изъ краткаго обзора варіантовъ, миракль этотъ, не изъявляя особой претензіи на оригинальность или художественность, принадлежитъ къ лучшимъ образцамъ этого рода; отзвукъ современной народной жизни,

(*) Václav Nebeský: Mastičkář. časop. česk. mus. 1847. III. 340.

многія народныя выраженія и грубоватыя шутки, объясняя причину удаленія мистеріи изъ церковной сферы, обличаютъ въ ней произведеніе переходной эпохи. Языкъ все болѣе близится къ живому говору толпы, хотя въ дошедшихъ до насъ редакціяхъ уже вкрадываются изрѣдка позднѣйшіе германизмы.

Какъ на Западѣ духовный театръ, выйдя на волю, встрѣтилъ сильную поддержку въ разнообразныхъ средневѣковыхъ братствахъ, такъ и въ Чехіи онъ получилъ твердую опору въ такъ называемыхъ литератныхъ обществахъ, покрывшихъ страну съ XV столѣтія и служившихъ центрами образованности и надежнѣйшими руководителями въ дальнѣйшемъ развитіи искусства (музыка и пѣніе значительно обязаны имъ сохраненіемъ высокаго положенія въ народѣ, не утраченнаго ими, несмотря на многія общественныя невзгоды). Люди добровольно сходившіеся во имя просвѣщенія, люди набожные, но независимые отъ церкви, и сохраняющіе въ значительной степени свои мірскіе интересы и стремленія, были именно наиболѣе подходящими дѣятелями для принятія въ свои руки стараго театра, еще проникнутаго духовнымъ настроеніемъ, но постигнутаго остракизмомъ церкви за эти мірскіе интересы. Въ кружкахъ литератовъ, представляющихъ собой одно изъ характернѣйшихъ явленій чешской жизни, пріютилась такимъ образомъ духовно-народная мистерія; быть можетъ, ими исполнены были нѣкоторыя изъ извѣстныхъ намъ чешскихъ піэсъ. Подробныхъ свѣдѣній о репертуарѣ братскаго театра не сохранилось. Есть впрочемъ основаніе предполагать, что въ его составъ входили не только духовныя, но и свѣтскія піэсы. Во всякомъ случаѣ это вполнѣ достовѣрно относительно школьной молодежи вообще и учениковъ духовныхъ школъ въ особенности, которые служили театру одинаковую службу съ литератами. Ходя лѣтомъ по деревнямъ, какъ южнорусскіе бурсаки, или колядуя на святкахъ, они промышляли добытымъ въ школѣ знаніемъ для поправленія своихъ тощихъ

средствъ. Способы, которыми они достигали этого, были различны: то они сказывали такъ называемые вирши, или тяжелые силлабическіе стихи набожнаго содержанія, или играли небольшую піэсу, подобную разсмотрѣнным выше, и нерѣдко принаровленную, какъ мистерія о св. Григоріѣ, къ ученической обстановкѣ; наконецъ они исполняли стихотворенія, драматическіе отрывки и сцены чисто-комическаго содержанія, по всей вѣроятности, импровизованныя чуть-ли не во время исполненія. Мотивы насмѣшекъ были весьма разнообразны, хотя главнѣйшимъ безъ сомнѣнія является осмѣяніе сухаго, педантическаго преподаванія въ школахъ того времени. Это свидѣтельствуютъ нѣкоторыя студенческія пѣсни, сохранившіяся по сю пору въ пражской университетской библіотекѣ (*). Въ пѣснѣ о св. Мартинѣ напр. смѣшивается воспоминаніе о святомъ съ жалобой на то, что учениковъ держатъ въ черномъ тѣлѣ:

Ale my školníci
Nevolní chudníci
Malí i velicí
V škole vždy sedíme
Vesele str ašime
Neb nás dusí chudoba
To ho netajíme.

Въ средѣ бродячихъ школьниковъ, носившихъ въ старину отличительное имя *вагантовъ*, долго хранились мистеріи; этимъ храненіемъ преимущественно и участіемъ въ исполненіи ограничивалась впрочемъ по большей части роль вагантовъ въ отношеніи театра. Постепенное замираніе національной чешской жизни, послѣдовавшее за годами кипучей и от-

---

(*) Карлъ Сабина. Dějepis literat. československé. 1861. s. 269.

чаянной борьбы, такъ-же не благопріятными для развитія драматической литературы, преграждало путь прогрессу духовнаго театра и дѣлало безсильными всѣ частныя попытки къ его возрожденію.

Не только въ народѣ, но и въ школахъ нашла себѣ пріютъ мистерія по выходѣ изъ церкви. Ставъ класснымъ упражненіемъ, она поддалась педагогическимъ требованіямъ, часто измѣняла первоначальному чешскому тексту для болѣе полезнаго латинскаго, всё болѣе и болѣе освобождалась отъ преобладанія національнаго элемента, усвоивала чисто-искуственные пріемы и клерикальное направленіе. Іезуиты, какъ и всюду, дали полный просторъ введенію духовной драмы въ многочисленныхъ училищахъ, принадлежавшихъ ордену въ Чехіи; эксплуатируя священныя легенды, церковную и свѣтскую исторію для своихъ особыхъ цѣлей и лукаво сплетая набожныя рѣчи съ мірскими, чувственными образами (чему уже было выше указано нѣсколько примѣровъ), они пользовались подъ часъ и чешскимъ языкомъ для своихъ піэсъ, но исключительно лишь какъ средствомъ сдѣлать ихъ наиболѣе понятными и пригодными для ихъ цѣли. Наибольшею извѣстностью пользовалась чешская мистерія или трагедія, написанная іезуитомъ Николаемъ Саліемъ (Salius) и исполненная въ 1567 г. въ Прагѣ; предметомъ ея была жизнь патрона Чехіи, св. Вацлава. Эта утилитарная сторона мистеріи въ рукахъ іезуитовъ избавляетъ насъ отъ необходимости болѣе подробнаго упоминанія о ней, такъ какъ лишь чисто-національный театръ можетъ интересовать насъ здѣсь.—Что школьной драмѣ не были чужды и въ Чехіи общіе пріемы, отличающіе ее на Западѣ, подтверждается разными свидѣтельствами. Такъ удобно-прилагаемый къ дѣлу поученія пріемъ аллегоріи, иносказанія, въ связи съ олицетвореніемъ человѣческихъ добродѣтелей и пороковъ, составляющій основаніе *moralité*, былъ вообще въ большомъ ходу въ современной чешской литературѣ; полити-

ческій-ли трактатъ, духовное-ли сочиненіе или нравоучительное стихотвореніе, часто излагаемыя въ разговорной формѣ, любятъ вводить въ кругъ дѣйствующихъ лицъ и аллегорическія олицетворенія. Такъ напр. писатель XV вѣка, Цтиборъ Товачовскій изъ Цимбурка, въ своемъ трудѣ «Hádáni prawdy a lži o knězské zbozí a panowání jich,» выводитъ Правду, приносящую Богу жалобу на то, что ложь завладѣла цѣлымъ свѣтомъ. Правда собственно есть аллегорическое изображеніе гусситства, тогда какъ ложь изображаетъ собою безвозвратно падающее католичество. На сторонѣ лжи является цѣлый рядъ родственныхъ ей пороковъ: Гнѣвъ, Зависть, Чревоугодіе, Лѣность и друг.; обѣ спорящія стороны сходятся передъ Божіимъ судомъ, гдѣ главнымъ лицомъ является евангелистъ Іоаннъ. Развязка пренія отличается нѣкоторой тенденціозностью и дѣло Гуса, олицетворенное въ образѣ Правды, одерживаетъ верхъ (*). Подобный пріемъ не могъ-бы столь часто прилагаться къ дѣлу въ области поэзіи и даже прозы, еслибъ духовная сцена не водворила его въ народномъ употребленіи въ своихъ мистеріяхъ и moralités. Еще въ четырнадцатомъ вѣкѣ находимъ стихотворный *споръ души съ тѣломъ* (**) неизвѣстнаго автора, который представляетъ какъ-бы измѣненіе драматической сцены на одинъ изъ популярнѣйшихъ мотивовъ народной поэзіи. Тѣло горячо отстаиваетъ мірскія наслажденія противъ души, которая напоминаетъ ему объ наказаніяхъ за грѣхи; длинный споръ обрывается и часть дѣйствія, исполнявшаяся безъ сомнѣнія сначала въ лицахъ, разсказывается отъ имени автора; онъ говоритъ, какъ по смерти человѣка, душа, стремясь спастись отъ преслѣдованій дьявола, обращается съ мольбой къ Богородицѣ, которая, сжалившись надъ душей, проситъ за нее пощады у Спасите-

---

(*) D'Elwert, Theatergeschichte v. Mähren. s. 23.

(**) Палацкій. Dějiny národu českèho. Díl IV. č. I s. 379—80.

ля. Слова Христа снова идутъ отдѣльной репликой; по просьбѣ Богородицы назначается судъ надъ душей, въ которомъ присутствуютъ Правда и Покой, заступающіеся за нее. Окончаніе сцены этой утрачено, но не подлежитъ сомнѣнію, что она дѣйствительно предназначалась къ исполненію, и только вслѣдствіе какихъ-то особыхъ соображеній, нѣсколько перепначена переписчикомъ. Вступленіе, которымъ авторъ (skladatel) открываетъ сцену и знакомитъ читателя съ содержаніемъ нижеслѣдующаго, носитъ вполнѣ характеръ обычнаго въ мистеріяхъ пролога, произносимаго герольдомъ или praecursor'омъ.

Въ наступившій новый періодъ церковной драмы, когда сила обстоятельствъ вела её къ упадку, находились однако люди, которые вѣрили въ возможность ея возрожденія, писатели изъ народа, которые стремились вдохнуть въ дряхлѣвшую драму новую жизнь, новое религіозное настроеніе, обновляя въ тоже время ея стилистическія формы. Однимъ изъ такихъ реформаторовъ духовнаго театра является поэтъ Симонъ Жебракъ, по прозванію Ломницкій, жившій на переходѣ отъ XVI къ XVII вѣку (1580—1622) и принадлежавшій, какъ полагаютъ, къ одному изъ чешскихъ обществъ литератовъ. Изъ числа его драматическихъ произведеній сохранились три піэсы съ пѣніемъ, *Тріумфъ*, *Три Маріи* и *Воскресеніе Христово*. Мысль о сочиненіи ихъ авторъ объясняетъ желаніемъ доставить утѣху соотечественникамъ, которые все еще хранили вкусъ къ драмѣ на народномъ языкѣ; по словамъ Ломницкаго, «они рады бывали, когда приходилось имъ слышать на родномъ языкѣ съигранную или спѣтую игру.» —На послѣднее свойство этихъ піэсъ нельзя не обратить вниманіе; нѣтъ сомнѣнія, что они предпочтительно пѣлись; къ одной изъ нихъ приложены и напѣвы, записанные крюковыми знаками на четырехъ строкахъ. Исполнялись они преимущественно литератами, какъ людьми,

(*) Výbor z liter. české. Dil I. s. 358—379.

съ особою любовью занимавшимися изученіемъ пѣнія и наиболѣе способными искусно разъиграть подобныя, на половину музыкальныя пiэсы. Объ этомъ свидѣтельствуетъ указаніе пасхальной драмы, требующее въ одномъ явленіи, чтобъ актеры, изображавшіе рыцарей, удалились, а литераты исполнили слѣдующую за тѣмъ пѣсню. Такимъ образомъ первымъ отличительнымъ признакомъ произведеній Ломницкаго является особое значеніе музыкальнаго элемента, обращающаго ихъ какъ-бы въ духовныя оперы. Но не этимъ однимъ ограничивается стремленіе автора; онъ старается развить въ драмѣ тѣ стороны, которыя могутъ наиболѣе встрѣтить сочувствія въ массѣ и, вѣрный этому стремленію, открываетъ въ своихъ пiэсахъ, противно господствовавшему въ то время въ мистеріи реторическому направленію, полный просторъ народному комическому началу. Его произведенія суть какъ-бы пространныя интерлюдіи, напоминая собой грубоватыя арлекинады, которыми въ старину перемежались акты мистерій. Комизмъ его не только равняется, но даже нерѣдко превосходитъ юморъ Mastičkař'a. Въ отрывкахъ, сохранившихся отъ драмы *Воскресенія*, не только Евреямъ (въ которыхъ Чехъ любилъ осмѣивать искони нелюбимыхъ имъ сыновъ Израиля) и воинамъ, стерегущимъ гробницу, но и многимъ замѣчательнѣйшимъ лицамъ изъ первыхъ христіанъ вложены рѣчи, отзывающіяся корчмою. Въ лицѣ воиновъ осмѣянъ современный типъ чехонѣмецкаго солдата, у котораго обороты роднаго языка начинаютъ стушевываться передъ нѣмецкой рѣчью начальства; курьезная смѣсь выраженій и грамматическихъ формъ, истекающая отсюда, забавно осмѣяна Ломницкимъ. Въ пiэсѣ, носящей названіе *Тріумфъ*, и посвященной лишь изображенію сошествія Христа въ адъ и побѣды (тріумфа) надъ адскими силами; главное мѣсто занимаютъ сцены между дьяволами въ аду, являющимися, какъ въ старину во Франціи, вчетверомъ (le diable á quatre); то слышны обыденные чертовскіе раз-

говоры, то мы присутствуемъ при смятеніи, возбужденномъ въ аду приближеніемъ Христа, наконецъ при казни демоновъ. Освобожденіе Спасителемъ Адама и пророковъ снова возвращаетъ піэсѣ характеръ духовной мистеріи.—Наконецъ третья піэса, нѣчто въ родѣ нѣмецкой *Marienklage*, насколько можно судить по скуднымъ остаткамъ рукописи, уцѣлѣвшимъ донынѣ, была посвящена развитію евангельскаго разказа о женахъ, ищущихъ гроба Господня; въ настоящемъ ея видѣ она, быть можетъ, заключала въ себѣ и любимую сцену съ продавцемъ мазей, безъ чего почти не могла обойтись ни одна пасхальная піэса; но къ сожалѣнію списокъ прерывается на томъ мѣстѣ, гдѣ могла быть введена эта сцена,—и мы видимъ уже ангела, возвѣщающаго женамъ о воскресеніи Христа. Что названная сцена могла имѣть мѣсто и въ мистеріи Ломницкаго, доказывается также и собственнымъ его признаніемъ, весьма важнымъ для характеристики всего его направленія, что онъ заимствовалъ сюжетъ піэсы изъ старыхъ мистерій и только обновилъ его въ своей передѣлкѣ. (*).— Въ столь общихъ чертахъ является намъ эта едва-ли не одиночная попытка писателя изъ среды народной возродить къ новой жизни старый духовный театръ подъ новой, наиболѣе доступной народу формой. Уже въ мірѣ театра, какъ и въ соціальной жизни и литературѣ водворяется тревожное движеніе, смутная переходная пора. На развалинахъ стараго нѣмецкаго театра создаются постепенно новыя формы драмы, которыя отъ напыщенныхъ и трескучихъ *Staatsactionen*, должны привести со временемъ къ драмѣ Лессинга; переселеніе бродячихъ труппъ, усиливающееся въ ту-же пору, какъ-бы каррикатурно копируя переселеніе народовъ, измѣняетъ мало по малу весь внутренній бытъ театральнаго міра, занося въ от-

---

(*) Hanuš: Zpěvohry Šimonem Lomn. sepsané. Časopis. 1864. I. Также: Jos. Riss: Simon L. z Budče. Časopis 1863. I.

даленнѣйшіе уголки образцы новой, предпочтительно свѣтской драмы. При постепенно усиливающейся германизаціи, это движеніе охватываетъ собою Чехію и чуждые вкусы надолго пріобрѣтаютъ въ ней господство. Въ XVII вѣкѣ чешская піэса была рѣдкостью; библіотеки въ разныхъ городахъ Моравіи по сю пору хранятъ десятками латинскія мистеріи того времени съ нѣмецкими объясненіями, не представляя ни одной піэсы на народномъ языкѣ. Мало по малу и языкъ этотъ и сама національность становятся въ глазахъ нѣмецкихъ властителей достояніемъ ихъ рабовъ, не стоющимъ сколько-нибудь серьезнаго вниманія. Бывали впрочемъ и въ позднѣйшую пору люди, принадлежавшіе даже къ кругу знати, которые, снисходя къ простоватымъ увеселеніямъ черни, любили иногда превращать ихъ въ показныя интермедіи на потѣху своимъ великосвѣтскимъ друзьямъ, — и народныя игры и свадебные обряды дѣлались жертвами барскихъ затѣй. Такъ въ 1665 году князь Дитрихштейнъ, намѣстникъ Моравіи, угостилъ своихъ гостей пышно поставленной крестьянской свадьбой, въ церемоніяхъ которой принялъ участіе и самъ. Точно также въ слѣдующемъ столѣтіи и дворяне и даже богатые монастыри нерѣдко устроивали народныя представленія и свадебныя церемоніи съ пѣніемъ, получавшія иногда названіе оперъ, избирая для копированія нравовъ оригинальный бытъ Ганаковъ, одного изъ характернѣйшихъ моравскихъ племенъ (*). — Но это были искусственныя піэсы, дѣланныя на заказъ ловкими монахами или княжескими поэтами, и народъ почти не сочувствовалъ имъ.

Но искра національности не потухла, какъ ни прилагались къ дѣлу всѣ средства, чтобъ ее заглушить. Она лишь долго тлѣла, и при первомъ благопріятномъ измѣненіи обстоятельствъ

(*) D'Elwert. Theatergesch. von Mähren. S. 35.

снова загорѣлась новымъ пламенемъ, на этотъ разъ все крѣпчая и усиливаясь. Уже во второй половинѣ XVIII вѣка начинаются серьезныя попытки возродить чешскій національный театръ, попытки, лишь на время умолкшія, чтобъ въ началѣ текущаго вѣка возобновиться и быстро поставить на ноги національную сцену. Кто знаетъ, какимъ труднымъ путемъ прошла она, путемъ мелкихъ интригъ, возмутительныхъ стѣсненій и запретовъ, пока вздохнула свободнѣе, тотъ удивится живучести и терпкости чешской стихіи въ драмѣ. Уже начинаетъ она пріобрѣтать твердую почву, захватываетъ одинъ за другимъ вопросы, возбуждаемые народной жизнью, и дружески братаясь съ драмой другихъ славянскихъ народовъ, стремится выйти на всемірную арену обновляющагося драматическаго искусства Европы.....

Старинный театръ у южныхъ Славянъ не представляетъ также крупныхъ явленій, замѣчательныхъ фактовъ, живаго развитія національнаго элемента въ искусствѣ. Возникнувъ подъ вліяніемъ тѣхъ-же началъ, которыя зародили театръ на Западѣ, онъ не могъ долго охранять свою самостоятельность. Подпавъ частью подъ дѣйствительное политическое иго Итальянцевъ, частью подчинивъ свою письменность всемогущему вліянію богато развивавшейся итальянской литературы, Хорваты, Славонцы и Дубровничане легко покидали младенческій лепетъ своихъ національныхъ поэтовъ для чужихъ произведеній или стремились подражать итальянскимъ образцамъ, или-же наконецъ переводили ихъ, пересаживали на свою почву. Въ драмѣ это стремленіе болѣе, чѣмъ гдѣ-либо выступаетъ съ особою силой; въ то время, какъ у хорватскаго народа хранились, свято передаваясь изъ поколѣнія въ поколѣніе, богатые драматической жизнью обряды и игры, когда южное Славянство разсылало не только по соплеменнымъ странамъ,

но, какъ доказано новыми изслѣдованіями, и по Италіи и землямъ западной Европы, своихъ скомороховъ, отличавшихся необыкновенной находчивостью, остроуміемъ фарсовъ и ловкостью; въ то время, когда въ средѣ старохорватскихъ поэтовъ находились нерѣдко вдохновенные пѣвцы, родственные западнымъ трубадурамъ, хранившіе поэтическія преданія пѣвцовъ героической старины, — драма тѣсно примыкала къ итальянскому театру, сначала своими мистеріями, а затѣмъ и итальянизированными, нѣсколько сентиментальными драмами съ содержаніемъ изъ древней миѳологіи. Исключительное положеніе страны, самими географическими условіями поставленной на рубежѣ двухъ цивилизацій, изъ коихъ слабѣйшая неминуемо должна подпасть подъ верховенство болѣе развитой, самое положеніе это, неутратившее и до нашихъ дней своего тормозящаго значенія относительно развитія славянской національности на югѣ, обусловливаетъ собою и нѣкоторую шаткость въ національномъ направленіи мѣстнаго театра. Лишь въ новѣйшее время, особенно со времени живой дѣятельности нѣкогда столь знаменитой Иллирской школы, снова ожила драматическая литература въ южномъ Славянствѣ, смѣло пролагая себѣ дорогу впередъ и черпая вдохновеніе въ родной старинѣ, не оставаясь чуждою и современному возрожденію народа.

О первоначальной литургической драмѣ у южныхъ Славянъ почти не существуетъ никакихъ свѣденій; историческія свидѣтельства застаютъ ее уже значительно развившеюся литературно. Но нѣкоторые обряды, сохранившіеся въ народѣ, даютъ извѣстное понятіе о характерѣ ея, слогѣ, внутреннемъ распорядкѣ; эти обряды уцѣлѣли очевидно изъ той переходной поры, когда мистерія только-что покинула церковь и нашла себѣ убѣжище въ народѣ. Старый духъ еще живъ въ ней и только въ угоду новой средѣ допущены частныя измѣненія, принаровленныя къ уровню массы. Въ Славоніи сохра-

нился до весьма недавняго времени драматическій обрядъ, ясно свидѣтельствующій о связи своей съ древней мистеріей о сотвореніи міра. Въ народной практикѣ обрядъ этотъ представляетъ въ настоящее время странное смѣшеніе обычнаго хожденія трехъ восточныхъ царей со звѣздой и разсказа объ Адамѣ и Евѣ въ раю. По словамъ Илича (*) изъ числа молодежи выбиралось бывало трое, которые брались играть трехъ царей, затѣмъ одинъ или двое одѣвались ангелами, одинъ изображалъ Бога, и наконецъ послѣдній сатану. Одежды всѣхъ были пышны и драгоцѣнны. Всѣ сказывали свои роли стихами. Дѣйствіе открывалъ архангелъ, который во вступительной рѣчи просилъ присутствующихъ допустить разсказать ему съ братіею про Адама и Еву; получивъ разрѣшеніе, онъ произносилъ нѣсколько похвальныхъ словъ Виѳлеему и колыбели Спасителя (такъ какъ обрядъ совершался на Рождествѣ) и затѣмъ открывалась самая піэса.. Богъ возвѣщаетъ о своемъ намѣреніи создать человѣка, дать ему память, разумъ и волю; Адамъ выражаетъ благоговѣніе свое передъ всемогуществомъ Божьимъ и радуется, что будетъ первымъ человѣкомъ на землѣ. Затѣмъ онъ узнаетъ о томъ, что будетъ помѣщенъ въ земномъ раю и слышитъ увѣщаніе не касаться плодовъ отъ древа познанія добра и зла, «смерти и живота.» Вслѣдъ за этимъ наставленіемъ архангелъ возвѣщаетъ зрителямъ, что Богъ рѣшилъ дать подругу Адаму и что онъ, пробудясь отъ сна, найдетъ ее возлѣ себя.

Arkandjel.

Nut na ovo rěči Adam u san pade
J kad od sna sladkog on ustade
Pod stablom ugleda Evu drugaricu

(**) Ilić, L. Narodni slavonski običaji. 1846. 111—114.

Jz svog rebra stvorenu čuvaricu
Kad dosta dugo u raju živiše
U svakom raskošju i veselju biše.

Не успѣло завершиться это сообщенiе, какъ уже слышится голосъ *врага* (демона), искушающаго Еву; Адамъ остерегаетъ ее отъ нарушенiя заповѣди. Но Ева въ числѣ доводовъ, почему она считаетъ себя въ правѣ смотрѣть на запретное дерево, ссылается на то, что она подъ нимъ сотворена. Подъ влiянiемъ соблазнительныхъ рѣчей *врага*, Ева начинаетъ уже предаваться сладкимъ мечтамъ о вкусныхъ яблокахъ..... На этомъ мѣстѣ, къ сожалѣнiю, прерывается разсказъ Илича, не дающiй, между прочимъ, указанiй, какимъ образомъ рождественская часть этого обряда соприкасается въ немъ съ сценой сотворенiя мiра и грѣхопаденiя. Если это совпаденiе не случайное и не позднѣйшее, то любопытно имѣть передъ собой остатокъ старой коллективной мистерiи, составляющей рѣдкое явленiе въ Славянствѣ.

Въ XV вѣкѣ мистерiя на хорватскомъ языкѣ вошла окончательно въ нравы; употребленiе ея распространилось по всему прибрежью Адрiатическаго моря, въ главнѣйшихъ мѣстностяхъ старой Далмацiи, гдѣ примѣръ Италiи былъ одной изъ побудительныхъ причинъ къ расширенiю сферы духовнаго театра. Духовныя представленiя, получающiя отличительное названiе *приказанiй* (prikazanja), скоро укоренились въ народѣ; даже въ текущемъ столѣтiи удержались они по селамъ; многiе путешественники имѣли случай видѣть ихъ, а по словамъ старожиловъ города Пага, обычай деревенской молодежи исполнять *приказанiя* ведется изъ незапамятной старины; многiе помнятъ исполненiе передъ всѣмъ народомъ въ Рабѣ «комедiи» о св. Лаврентiи (*); такой-же популярностью пользова-

(*) Кукулевичъ Сакцинскiй. Предисловiе къ сочиненiямъ Марулича. 1869. LXXV.

лись до нашихъ дней произведенія многихъ поэтовъ XV и XVI столѣтія, бравшихся за сочиненіе духовныхъ драмъ. Первымъ писателемъ, положившимъ начало литературной обработкѣ церковной мистеріи и замѣнѣ латинскаго ея слога хорватскимъ, былъ высоко чтимый своими современниками поэтъ, историкъ и богословъ Маркъ Маруличъ (1450—1524) изъ Сплѣта. Но первыя-же попытки на этомъ поприщѣ были тѣсно связаны съ подчиненностью итальянскимъ образцамъ; Маруличъ искренно желалъ привить и родной письменности форму духовной драмы на народномъ языкѣ, какъ она процвѣтала въ то время у другихъ сосѣднихъ народовъ; онъ желалъ высвободить мистерію отъ неудобопонятной латини, но не могъ отдѣлаться отъ всевластнаго примѣра Италіи. Онъ самъ провелъ лучшіе годы въ этой странѣ, пріобрѣлъ знанія и образовалъ талантъ въ Падуанскомъ университетѣ подъ руководствомъ избранныхъ ученыхъ, счастливо сошедшихся тамъ въ ту пору; естественно, что онъ привыкъ считать стиль, направленіе и ходъ развитія итальянской драмы образцовыми для себя, что восторгаясь сложившимся уже національнымъ театромъ Итальянцевъ, онъ хотѣлъ повести по тому-же пути и только-что возникавшую хорватскую драматургію. Подъ этими впечатлѣніями онъ обращается къ лучшимъ произведеніямъ современной Италіи, хочетъ подражать имъ, но какъ будто затрудняясь, чему отдать въ нихъ предпочтеніе, кончаетъ стихотворнымъ переводомъ ихъ, стараясь сохранить и въ переводѣ привычный размѣръ ихъ, — октаву. У Фео Белькари онъ заимствовалъ его *Rapprcsentazione di s. Panuzio* и т. д. и почти вполнѣ перевелъ его въ своемъ Prikazanje historije svetoga Panucija kako moli boga, da mu očituje komu biše takmen na zemlji. У современнаго-же итальянскаго писателя Аральда онъ заимствовалъ свою піэсу о страшномъ судѣ; наконецъ онъ перевелъ произведеніе неизвѣстнаго

автора, краткую мистерію о святомъ Бернардѣ (*). Ученый издатель произведеній Марулича первый доказалъ несамостоятельность мистерій его; онъ также первый указалъ на принадлежность Маруличу двухъ послѣднихъ піэсъ-передѣлокъ, сочинитель которыхъ не былъ досѣлѣ указанъ. Сходство этихъ первыхъ хорватскихъ мистерій съ итальянскими оригиналами не подлежитъ сомнѣнію; во многихъ строфахъ замѣчается чисто буквальный переводъ. Направленіе всѣхъ трехъ піэсъ строго-поучительное; каждая изъ нихъ открывается прологомъ, въ которомъ ангелъ или какой-либо святой, обращаясь къ зрителямъ, указываетъ на мораль всего представленія и на необходимость приложенія ея къ жизни. Но кромѣ поученія, піэсы, передѣланныя Марулничемъ, страдаютъ безжизненностью и реторичностью. Такъ напр. мистерія, связанная съ именемъ св. Бернарда, является на дѣлѣ лишь притчей, которую святой спѣшитъ разъяснить слушателямъ; смыслъ впрочемъ далеко не трудно понять, такъ какъ очевидно желаніе показать, какимъ мукамъ подвергается душа человѣка, много и рѣшившаго въ жизни. Тѣмъ не менѣе для достиженія этой цѣли потребовался длинный и натянутый споръ тѣла съ душой, которую стерегутъ два дьявола; ходатайство евангелиста Іоанна не смягчаетъ приговора Спасителя и душа предается мученіямъ тѣхъ-же дьяволовъ; но и они далеко не шутливыя, на половину-комическія личности, которыхъ рѣдкая мистерія исключитъ изъ числа участниковъ въ веселой интерлюдіи; напротивъ они великіе резонеры и, мучая душу, сами говорятъ ей, что она терпитъ за неповиновеніе велѣніямъ Бога. Другой списокъ той-же мистеріи находитъ счастливый, умиротворяющій исходъ томленія души въ мольбахъ за нее Бо-

(*) Мистеріи эти изданы вмѣстѣ съ остальными произведеніями Марулича въ сборникѣ Загребск. Академіи: Stari pisci hrvatski. I. 1869.

городицы; Спаситель склоняется на нихъ и піэса завершается общимъ славословіемъ, исполняемымъ хоромъ грѣшниковъ. — Наиболѣе жизни и дѣйствія представляетъ піэса о страшномъ судѣ, хотя страдающая тѣми-же недостатками; отступая отъ однообразнаго діалога и скуднаго персонала дѣйствующихъ лицъ, рамки піэсы расширяются до размѣровъ пространной картины страшнаго суда со всѣми муками, какимъ подвергается каждый по дѣламъ своимъ,—картины, столь любимой средневѣковымъ человѣчествомъ, составлявшей одинъ изъ основныхъ мотивовъ народныхъ сказаній, духовной поэзіи, иконописи и драмы. Смѣшеніе старинныхъ языческихъ представленій съ христіанскими сказывается и въ этой піэсѣ: когда раздается звукъ трубы архангела, возвѣщающій наступленіе страшнаго суда, въ аду собираетъ мертвыхъ *Миносъ* и т. д. Вслѣдъ за призывомъ ангелы раздѣляютъ всѣ души на два стана; въ обоихъ полчищахъ замѣтно смущеніе и волненіе, многіе просятъ архангела Михаила перевести ихъ изъ числа злыхъ къ добрымъ, а одинъ лицемѣръ, принявъ добродѣтельный видъ, даже въ эту минуту старается избѣжать правосудія. Слышатся жалобы царя Соломона, ссылающагося на свою мудрость, ученость, покровительство наукамъ и знаменитый храмъ; жалобы поповъ, припоминающихъ какъ всегда усердно они служили *оффиціи*, на что св. Петръ возражаетъ имъ, что они слишкомъ заботились о *бенефиціяхъ;* нищіе обращаются къ св. Франциску, купцы къ св. Николаю, падшія женщины прибѣгаютъ къ Маріи Магдалинѣ. Когда-же ихъ сѣтованія остаются безуспѣшны, тогда между обоими станами душъ начинается открытая распря; грѣшники укоряютъ и клянутъ праведниковъ, завистники—человѣколюбивыхъ, стяжатели—щедрыхъ и милостивыхъ, блудники—чистыхъ помыслами. Раздоръ грозитъ превратиться въ грозную бурю, когда раздается строгое слово суда и семь демоновъ, вспомоществуемые тѣмъ-же Миносомъ, кидаются на грѣшниковъ, завладѣвая каждый от-

веденными на его долю преступниками; въ краткихъ словахъ объявляютъ они своимъ жертвамъ родъ мученій, опредѣленныхъ имъ за грѣхи. Ангелъ, обращаясь снова къ зрителямъ, совѣтуетъ имъ, расходясь по домамъ, глубоко обдумать значеніе всего видѣннаго.—Таковы были эти первыя піэсы хорватскаго театра, піэсы подражательныя, почти переводныя, не сближающіяся съ народной стихіей, многорѣчивыя и реторическія. Нельзя удивляться, что въ народѣ онѣ были всегда менѣе популярны, чѣмъ драматическія произведенія другихъ поэтовъ, послѣдователей Марулича, которые болѣе стремились отрѣшиться отъ служенія итальянскимъ образцамъ и приблизить драму къ міру народнаго творчества. Такъ напр. до настоящаго времени въ Хорватіи играется въ народѣ драма Петра Гекторевича *Sveti Sovrinac*, написанная вскорѣ за піэсами Марулича, но болѣе доступная массѣ, которая въ продолженіи трехъ-сотъ лѣтъ съумѣла сохранить въ своей памяти любимую драму со всѣми напѣвами, употреблявшимися при первомъ ея представленіи. Недавно одному изъ лучшихъ знатоковъ южно-славянской музыки Франциску Ксаверію Коху удалось во время его путешествій по Хорватіи записать какъ драму эту, такъ и сопровождающіе ее напѣвы (*); нѣтъ сомнѣнія, что изданіе этого текста съ музыкой составитъ цѣнное пріобрѣтеніе для исторіи хорватской драмы. —Духовная драма не удержала однако за собой самостоятельнаго направленія. Послѣ нѣсколькихъ усилій отстоять его, она снова возвращается подъ иго итальянскаго стиля, и наблюдателю представляется цѣлая вереница произведеній многихъ избранныхъ далматинскихъ и хорватскихъ поэтовъ, которыя написаны по итальянской мѣркѣ и, удаляясь отъ наивной религіозности первыхъ мистерій, постепенно проникаются искуственностью и изысканностью выраженій и образовъ, словно стремясь воз-

(*) Zukunft, 13 November. 1868.

вести въ стройный литературный родъ то, что только и мыслимо при живомъ участіи въ творчествѣ самого народа и при свѣжести его набожнаго чувства. Таковы драма Ветранича *Жертвоприношеніе Авраама* и пасхальная его мистерія, таковы піэсы Даржича, Гундулича, которыя скоро смѣняются различными *Аріаднами*, *Прозерпинами*, *Энеями*, *Ринальдо* и другими піэсами изъ классическаго или итальянскаго міра, скоро отстраняющими духовный театръ на дальній планъ, предоставляя его грубому народу, въ то время какъ избранные классы населенія тѣшились среди почти-итальянской природы всѣми усладами цвѣтистой и нѣжной итальянской поэзіи.

О началѣ свѣтскаго театра у Хорватовъ сохранились также весьма смутныя свѣденія. Слова одного изъ первыхъ свѣтскихъ драматурговъ Хорватіи Аннибала Луцича въ предисловіи къ его единственной піэсѣ *Robinja* считаются фактическимъ указаніемъ древности комическаго театра южныхъ Славянъ. Луцичъ прямо свидѣтельствуетъ, что и въ *прежнее время* существовалъ обычай показывать народу подобныя піэсы и пѣсни въ лицахъ; представленія эти имѣли, по словамъ его, цѣлью поданіе нравственнаго примѣра, дабы зрители, наглядѣвшись и наслушавшись всего, что собрано было въ піэсѣ, лучше могли устроить жизнь свою и исправить свои поступки (*). Эти слова могутъ служить доказательствомъ того-же, что несомнѣнно и по отношенію къ духовной драмѣ,— что свѣтскія театральныя игры начались задолго до піэсъ Луцича (жившаго отъ 1480—1530) и его послѣдователей, и вѣроятно, восходя къ древнѣйшему времени, коренились въ старинныхъ народныхъ обычаяхъ. Во всякомъ случаѣ примѣчательно, что первая-же піэса, о которой мы имѣемъ свѣденія, *Robinja* Луцича уже заимствована изъ отечественной

(*) Kukuljević Sakcinski. Stari pjesnici hrvatski XV vieka. Z. 1856 s. 54.

исторіи и ставитъ читателя лицомъ къ лицу съ нравами и характерами изъ народной обстановки. Приключенія хорватской дѣвушки, дочери бана Власка очутившейся въ плѣну у Турокъ и встрѣчающей помощь и любовь въ молодомъ хорватскомъ воинѣ Деренчинѣ, составляютъ содержаніе этой піэсы; событія, въ ней разсказанныя, только что миновали и авторъ записалъ ихъ по горячимъ слѣдамъ. Тонъ рѣчей морскаго разбойника, выхваляющаго свой живой и красивый товаръ, полныя поэзіи и глубокаго чувства сѣтованія несчастной дѣвушки и драматическій разсказъ ея о подробностяхъ борьбы и похищенія ея, рыцарскія отношенія къ ней Деренчина и полныя жара и энергіи обѣщанія спасти ее,—всѣ эти черты противоположныхъ характеровъ вполнѣ естественны и выдержаны, свидѣтельствуя о неотъемлемомъ талантѣ автора. Разсказъ изъ подлинной отечественной исторіи и тогда уже пришелся народу по сердцу, а съ тѣхъ поръ до начала настоящаго столѣтія піэса Луцича передавалась въ народѣ изъ поколѣнія въ поколѣніе.—Но не только исторія, но и міръ народныхъ сказаній и пѣсенъ былъ скоро привлеченъ послѣдователями Луцича къ драматической обработкѣ. Любовь къ народной поэзіи начинала пробуждаться въ поэтахъ несмотря на сильное тяготѣніе ихъ къ Италіи; она сказывается робко, въ небольшихъ вставкахъ, въ введеніи нѣкоторыхъ дѣйствующихъ лицъ изъ народнаго быта или даже народной миѳологіи. Гекторевичъ вводитъ въ одну изъ своихъ поэмъ три народныя пѣсни съ подлинными мелодіями, а Маринъ Даржичъ уже населяетъ свои комедіи вилами, вукодлаками, приводитъ рѣчи пастуховъ и т. д. и даже въ піэсахъ изъ древней миѳологіи, какъ напр. въ піэсѣ о Венерѣ и Адонисѣ, старается окружить образы чуждыхъ вѣрованій типами изъ современной ему народной толпы. Самостоятельности и при такихъ пріемахъ не много пріобрѣтаетъ хорватская драматическая литература, но, пересадивъ на родную почву свѣтскій театръ, столь прель-

щавшій всѣхъ въ Италіи, писатели возникавшей школы быстро водворили его въ своемъ отечествѣ. Уже въ началѣ XVI столѣтія образовываются въ особенности въ Далмаціи (и преимущественно въ богатой Дубровницкой республикѣ) постоянныя труппы актеровъ, ни одно важное общественное торжество не обходится безъ ихъ участія и самъ высокій совѣтъ республики въ Дубровникѣ присутствуетъ при исполненіи любимыхъ народныхъ комедій. Какъ въ духовномъ театрѣ, такъ и въ комедіи и драмѣ свѣтской, итальянскіе образцы оставались неизмѣнно передъ глазами хорватскихъ писателей; комедія нравовъ, прочно уже утвердившаяся на сценѣ Италіи, была пересажена на новую почву; масляничныя интермедіи и сцены въ маскахъ, носившія названіе *mascherate*, были скоро усвоены далматинскою молодежью, перенявшею и разгульные нравы и распущенность карнавальныхъ увеселеній до такой степени, что сенатъ въ Дубровникѣ нашелся скоро вынужденнымъ издать особое постановленіе, стѣсняющее разгулъ молодежи и назначающее пять цензоровъ для наблюденія за ея поведеніемъ, играми и пѣснями (*). Девять маскарадныхъ сценъ Николая Налешковича и одна небольшая комедія Даржича даютъ нѣкоторое понятіе о характерѣ подобныхъ піэсъ; это отрывочныя рѣчи и небольшіе стихотворные діалоги съ совершенно случайнымъ содержаніемъ, большею частью прямо относящимся къ жизни,—то шуточныя обращенія къ присутствующимъ, усѣянныя колкими намеками и двусмысленными шутками, то разговоры вымышленныхъ лицъ, которыхъ изображали маскированные исполнители, копируя въ костюмѣ, произношеніи и ухваткахъ всѣ наиболѣе типическія особенности различныхъ народностей и соблюдая мельчайшіе мѣстные оттѣнки. Въ піэскѣ Даржича *Novela od stanca*, которая по своему содержанію и характеру вполнѣ подходитъ подъ

(*) Pjesnici hrvatski XVI vieka. I. 29.

эту категорію и къ тому-же по признанію автора была мимолетной импровизаціей, очевидно писанной на какой-нибудь случай, — въ піэсѣ этой рѣчь ведется преимущественно на характеристическомъ Дубровницкомъ нарѣчіи, въ которомъ итальянизмы обильно вторгаются въ славянскій языкъ, часто подвергаясь оригинальнымъ измѣненіямъ, а типы комедіи взяты изъ уличной жизни Дубровника.—Въ то время какъ подобныя летучія сцены своимъ характеромъ еще напоминаютъ любимыя формы стариннаго народнаго комическаго театра, и служатъ отзвукомъ нѣмецкихъ Fastnachtspiele и французскихъ фарсовъ, комедія въ собственномъ смыслѣ слова водворяется въ Далмаціи уже въ рамкахъ настоящей commedia sostenuta или лучше erudita, еще близкой къ народной средѣ, но получающей литературную отдѣлку и предвѣщающей начало *новаго* театра. Любимая піэса XVI столѣтія, комедія Даржича *Тирена*, навѣянная пламенной страстью автора къ одной Итальянкѣ, проникнута чувствомъ искренной и нѣжной поэзіи, разливающимъ мягкій и добродушный колоритъ по всему фону піэсы; монологъ Тирены въ горахъ, когда она слагаетъ радостную похвалу всей окружающей ее природѣ и рисуетъ одну за другой картины полей, покрытыхъ зеленой муравой, сверкающей цвѣтами, лѣсистыхъ горъ, оглашаемыхъ влюбленнымъ пѣньемъ соловья и журчаньемъ источниковъ,— и сводитъ накипающее чувство восторженности къ невольному воспоминанію о миломъ человѣкѣ,—этотъ монологъ имѣетъ высокія достоинства, но уже на немъ осязательны слѣды художественной отдѣлки, щеголянья стихомъ и т. д. Впрочемъ крестьянская обстановка, въ которую помѣщена завязка піэсы, воспроизведена съ типической вѣрностью, свидѣтельствующею, что все народное, славянское не чуждо автору. — Но вскорѣ за небольшой группой произведеній отчасти-національнаго направленія послѣдовалъ радикальный поворотъ въ развитіи свѣтскаго театра въ южномъ Славянствѣ. Жизнь обы-

денная, преданія старины блѣднѣютъ передъ сюжетами изъ античной миѳологіи, весь Олимпъ воплощается въ произведеніяхъ хорватскихъ драматурговъ, прелесть стиха, сила поэтическаго дарованія тратится на воспѣваніе событій и миѳовъ отдаленной и чуждой народу жизни, на сцену вторгается ложно-классическое направленіе со всѣми его излишествами, хотя и съ немногими благими сторонами, приправленное присущею итальянской литературѣ того времени изысканностью въ эффектахъ, манерности, ходульности. Театръ постепенно удаляется какъ отъ жизни, такъ и отъ преданій старинной драмы; Гундуличи, Пальмотичи и цѣлый стягъ ихъ современниковъ и послѣдователей, открывая собой новый періодъ въ исторіи хорватскаго театра, не подлежатъ уже здѣсь нашему изученію.

Послѣ небольшаго отступленія возвращаемся къ старому польскому театру, который покинули въ ту пору, когда перевѣсъ мірскаго элемента, необузданность и излишества, которыя себѣ позволялъ смѣшанный персоналъ исполнителей, обративъ на себя подозрительное вниманіе высшей духовной іерархіи, предвѣщали близость удаленія мистерій изъ церкви. Слѣдуя то внушеніямъ римской куріи, то собственнымъ стремленіямъ, польскіе епископы неоднократно произносили смертный приговоръ одичавшему и извращенному по ихъ мнѣнію духовному театру, но никогда не могли припудить низшее духовенство исполнить во всей силѣ епископскія повелѣнія. Мы видѣли уже, что за весьма раннимъ порицаніемъ польскихъ мистерій, произнесеннымъ Иннокентіемъ III-мъ, послѣдовало въ XV столѣтіи почти формальное запрещеніе литургическихъ мистерій, — но прошли еще два вѣка, и въ началѣ XVII столѣтія, когда размножившіеся въ Польшѣ диссиденты открыто насмѣхались надъ мнимо-правовѣрными католиками, находящи-

ми усладу въ профанаціи церквей неприличными играми, краковскій епископъ Бернардъ Мацѣевскій нашелся вынужденнымъ въ 1603 году снова, и на этотъ разъ повидимому окончательно, воспретить исполненіе мистерій въ церквахъ (*). И такъ, едва не до новѣйшихъ временъ умѣла удержаться въ Польшѣ литургическая драма; это неудивительно, если принять во вниманіе, что, быть можетъ, нигдѣ съ такой силой не сохранились доселѣ, какъ въ Польшѣ, рождественскій и пасхальный обряды, на половину драматическіе и представлявшіе готовую канву для развитія ихъ въ піэсы.—До усиленія вліянія іезуитовъ на польскій духовный театръ преобладающимъ его родомъ была собственно мистерія, слывшая подъ названіемъ діалога или исторіи; лишь впослѣдствіи началось развитіе мираклӗй и піэсъ, задающихся отвлеченными идеями, когда іезуиты, внеся и въ это дѣло всю страстную энергію расчета, дѣятельно стали разрабатывать литературу житій, утилизировать поклоненіе святымъ, окрашивая его зачастую разнообразными и странными политическими тенденціями. Не только приходскія церкви, но и монастыри въ значительной степени способствовали распространенію духовной драмы; отъ краковскихъ Доминиканцевъ пошла не одна мистерія, а коллективныя ихъ хроники всегда отличались пышностью, необыкновенными размѣрами программы, обиліемъ дѣйствующихъ лицъ и литературной отдѣлкой слога. Повинуясь неизбѣжному влеченію къ большему простору, свободѣ и сближенію съ народной жизнью, отъ которой аскетическая мораль и кастовый духъ отдѣляли духовное сословіе, первые исполнители мистерій, внося въ нихъ отъ себя посторонніе элементы, постепенно высвобождали ее отъ исключительно духовнаго направленія. Путь этого вторженія свѣтскаго начала былъ обычный: дьяволы, воины, Іуда вмѣсто нѣмыхъ,

---

(*) Wojcicki. Historia literat. polskiej. 1859. I. 277.

служебныхъ личностей, становятся увеселителями народа, они заговариваютъ всё смѣлѣе, не стѣсняются богобоязненными приличіями, и изъ ихъ разговоровъ начинаютъ образовываться вставочныя сцены и интерлюдіи. Такъ въ одной пасхальной мистеріи вслѣдъ за монологомъ Спасителя въ Геѳсиманскомъ саду слѣдуетъ сцена между дьяволомъ и Іудой; дьяволъ встрѣчаетъ предателя какъ своего стараго друга и, замѣтивъ его тревогу, совѣтуетъ ему удавиться, для чего предлагаетъ и веревку. Когда совѣтъ его исполняется, дьяволъ въ радости пускается плясать и пѣть, и хочетъ подъ конецъ угостить пріятеля смолой. Черти сходятся и ищутъ гдѣ-бы достать смолы и залить его горло; случайно проѣзжаетъ мимо мужикъ съ смолой, его останавливаютъ, торгуются и, когда онъ проситъ за смолу *копу*, берутъ и его съ собой въ адъ за расплатой, утѣшая его, что тамъ онъ будетъ въ знакомомъ кругу, найдетъ дѣда, бабку и внучатъ (*). Нѣтъ сомнѣнія, что въ подобныя интерлюдіи входили и вовсе не относившіяся къ піэсѣ лица, взятыя изъ чисто-народныхъ сценъ, издавна любимыхъ народомъ, получившихъ начало вѣроятно въ средѣ скоморошества и впослѣдствіи достигнувшихъ высокаго значенія и развитія. Мало по малу на духовной сценѣ являются въ комическомъ видѣ лица изъ духовнаго-же міра, зритель потѣшается надъ забавной личностью приходскаго дьячка, уставщика пѣвчихъ (кантора), въ воинахъ римскихъ видитъ своихъ жолнеровъ, и такимъ образомъ населяетъ сцену наиболѣе забавными или почему либо интересными для него типами. Но тутъ драму постигаетъ суровый запретъ властей, она признана унижающею святость религіи, выходитъ за ограду и стоитъ на рубежѣ новаго существованія. Что ждетъ её впереди?

Не разъ былъ поднимаемъ вопросъ о причинѣ слабаго раз-

(*) Teatr starożytny w Polsce. I. 52—53.

витія драмы въ Польшѣ, не представившей при всемъ сочувствіи массы къ театру и десятой доли тѣхъ крупныхъ явленій и замѣчательныхъ талантовъ, съ которыми мы встрѣчаемся въ литературахъ Запада. На одну изъ этихъ причинъ метко указалъ Сырокомля (*), находя ее въ слабомъ развитіи городской жизни въ старой Польшѣ. Театръ говоритъ онъ, есть порожденіе города. Въ Греціи и Римѣ народъ, неболѣе вѣрующій, столько-же республиканскій и геройскій, какъ и Поляки, жилъ въ городахъ, посѣщалъ форумъ и тамъ полюбилъ торжества и представленія всякаго рода. Изображенія героевъ и память ихъ дѣяній были олицетворены въ статуяхъ, на каждой улицѣ и въ храмахъ, народъ роднился съ своей исторіей. А наши граждане жили по деревнямъ; памятники предковъ были разсѣяны по отдаленнымъ замкамъ. Города не были выраженіемъ народнаго духа; въ нихъ обитало населеніе торговое, чаще всего иноземное. Тогда какъ Римлянинъ и Аѳинянинъ постоянно жили въ городахъ, Полякъ *пріѣзжалъ* только въ городъ на сеймъ и выборы.»—Дѣйствительно, слабое развитіе городской жизни, поддерживающей повсюду развитіе театра участіемъ значительныхъ массъ, затратой бо́льшихъ денежныхъ средствъ на постановку, разнообразіемъ типовъ, просящихся въ драму, этотъ постоянный недостатокъ польскаго быта оказалъ свое вліяніе и на духовный театръ въ наиболѣе критическую для него пору. Когда пуризмъ духовенства изгонялъ ее изъ церквей, ее не встрѣтила какъ во Франціи охочая до зрѣлищь толпа горожанъ, ей не воздвигли пространныхъ переносныхъ театровъ, народъ не тѣснился, спѣша наперерывъ участвовать въ высоко чтимыхъ имъ зрѣлищахъ. Вмѣсто этой толпы горожанъ, получающихъ постепенно все болѣе самостоятельности, было лишь тщеслав-

(*) Кондратовичь. Исторія польск. литературы, перев. Кузминскаго. 1861. томъ I с. 514—515.

ное дворянство, гнѣздившееся въ своихъ дѣдовскихъ замкахъ, и отдѣленная отъ него цѣлой пропастью, безправная масса темнаго крестьянства. Придворныя и рыцарскія забавы подчинялись господствовавшей модѣ и быстро перешли отъ мистеріи и исторической драмы къ итальянскимъ операмъ или миѳологическимъ піэсамъ иноземнаго происхожденія. Сельскій народъ прилѣпился къ наивнымъ представленіямъ вертепа, спустившимся къ нему изъ церковнаго обихода и старался вложить въ нихъ свои мысли, знакомые типы и сблизить съ своей жизнью. Въ шляхетскомъ кругу и въ томъ tiers-état, который неизбѣжно образовывается въ каждомъ развивающемся обществѣ изъ представителей различныхъ сферъ населенія, начинаютъ обособляться свѣтскіе діалоги, получившіе начало отъ интерлюдій, и проникающіеся сатирическимъ направленіемъ. Мистерія собственно нашла себѣ надежный пріютъ лишь въ школахъ и немногихъ монастыряхъ; она скоро лишилась тутъ своего первоначальнаго искренно-набожнаго и безхитростнаго характера и стала орудіемъ либо педагогическихъ цѣлей, либо пропаганды, особенно съ тѣхъ поръ, когда ею всецѣло овладѣли іезуиты.—Такова была разрозненность вліяній народа на его театръ,—неудивительно, что при кастовомъ дробленіи различныхъ родовъ драматическаго искусства, общее движеніе впередъ было слабо и долго не возвышалось надъ посредственнымъ уровнемъ.

Мистерія, сказали мы, сдѣлалась достояніемъ школьной дисциплины; при всей невыгодѣ такого закрѣпощенія свободнаго искусства въ рабское служеніе школьнымъ цѣлямъ, этотъ моментъ въ исторіи польскаго духовнаго театра заслуживаетъ особаго вниманія, потому что благодаря усвоенію его школами и академіями старой Польши обычай исполнять духовныя піэсы семинаристами и учениками академій перенесенъ былъ, въ видѣ подражанія, въ южную Русь и мистерія была такимъ образомъ водворена въ Россіи. Образцемъ для большинства

польскихъ училищь, ихъ alma mater, была Краковская академія, основанная въ 1537 году; отъ нея, какъ отъ живительнаго центра, постепенно распространялись по всей странѣ второстепенныя и подвластныя ей школы, семинаріи или бурсы, основываемыя по большей части на пожертвованія зажиточныхъ лицъ; Познанская, Хелменская и другія коллегіи, не порывая связей съ центральнымъ учрежденіемъ, получали отъ него почти весь персоналъ преподавателей, дополняя его учеными, приглашаемыми изъ за границы, которые въ свою очередь приносили съ собой методы и порядки европейской педагогіи. Во всѣхъ родственныхъ по духу учрежденіяхъ господствовали въ общихъ чертахъ одинаковые пріемы и планъ преподаванія. Въ философскомъ факультетѣ Краковской академіи изученіе словесности и въ особенности поэзіи знакомило слушателей съ основами древне-классической драмы, считавшейся священнымъ образцемъ, развивало подражаніе ей, стѣсняемое конечно до нѣкоторой степени особенными условіями спеціально-богословскаго характера всего учрежденія; молодые слушатели богословскаго факультета, подъ руководствомъ своихъ профессоровъ, нерѣдко также покидали педантическія словопренія о различныхъ догматахъ или пререканія съ богословами иныхъ исповѣданій, для сочиненія духовно-драматическихъ піэсъ, въ составленіи и исполненіи которыхъ современная школьная практика видѣла важное подспорье основательному религіозному воспитанію. Въ низшихъ школахъ, гдѣ на образованіе молодежи было отмежевано скудное число избранныхъ наукъ по системѣ *trivium* и *quadrivium*, духовная драма нашла себѣ столь-же радушный пріемъ, хотя здѣсь при большей близости къ народной средѣ зарождавшіяся драматическія произведенія далеко не отличались систематическимъ отрѣшеніемъ отъ всего мірскаго, а напротивъ, подобно твореніямъ, возникавшимъ въ позднѣйшихъ южнорусскихъ бурсахъ, если страдали чѣмъ-либо, то скорѣе перевѣсомъ свѣт-

скаго, житейскаго элемента.—Iезуиты, проникшіе черезъ нѣсколько десятилѣтій въ Польшу и быстро овладѣвшіе народнымъ образованіемъ, покрыли съ своей стороны польское королевство, Литву и западную Русь цѣлою сѣтью своихъ коллегій, простиравшеюся отъ Вильны и Полоцка до Львова и Люблина. Всюду отличаясь единодушіемъ и энергіею въ своихъ дѣйствіяхъ, они и въ польскія свои школы внесли тѣже пріемы, основанные на тонкомъ знаніи человѣческаго сердца и меткомъ расчетѣ. Вскорѣ польская знать и зажиточная шляхта толпами съѣзжалась на великолѣпные спектакли іезуитовъ, гдѣ латинскія стихотворныя піэсы перемежались съ польскими, сюжеты духовные съ сказаніями классической миѳологіи, и гдѣ житія святыхъ, отечественная исторія, политическія теоріи, любовныя похожденія языческихъ боговъ или легенды свѣтскаго содержанія представляли неисчерпаемый источникъ вдохновенія опытныхъ драматурговъ «Iисусова общества.» — Прелесть, новизна и многосторонность іезуитскихъ спектаклей, равно какъ проникнутая тѣмъ-же утилитарнымъ духомъ вся система преподаванія въ іезуитскихъ школахъ, притягивая къ себѣ легковѣрную массу, отвлекали молодежь отъ старыхъ школъ и Краковской академіи; представители чистой науки не умолкали въ своихъ протестахъ противъ укореняющагося во вредъ ей шарлатанства, но слабость человѣческаго духа и падкость его до всякой новой, завлекательной и блестящей приманки неразъ брала верхъ и ловкая іезуитская агитація даже въ мірѣ духовнаго, *ученаго* театра превозмогла и давала тонъ и направленіе всей литературной производительности.—Такова была физіогномія среды, въ которую вовлекло мистерію ея безвыходное положеніе. Нѣсколько противоположнѣйшихъ вліяній, какъ видимъ, не могло не отразиться на воспринятомъ литературномъ родѣ; съ одной стороны традиціи старой мистеріи находили еще поборниковъ между духовными педагогами, съ другой надъ ней тяготѣла

обязательность латинскаго текста, полезнаго въ школѣ, наконецъ пышныя представленія, устроиваемыя іезуитами и нѣкоторыми другими монашескими орденами, пытались превратить духовный театръ во что-то среднее между придворнымъ пантомимнымъ балетомъ и новомодной тогда въ Германіи Staatsaction. Очевидно, что перевѣсъ псевдо-классицизма и іезуитскихъ парадовъ имѣлъ всего болѣе вѣроятій на успѣхъ. Образцы старой польской мистеріи почти утратились, тогда какъ напротивъ множество піэсъ какъ изданныхъ, такъ и хранящихся въ рукописяхъ относятся къ числу школьныхъ или ученыхъ драмъ (Gelehrten-Drama). Опасаясь повтореній, мы воздержимся отъ подробнаго разсмотрѣнія немногихъ остатковъ старой мистеріи, обнаруживающихъ родство ея съ западными произведеніями того-же рода. Однимъ изъ наиболѣе полныхъ видоизмѣненій мистеріи (вращавшейся и въ Польшѣ, какъ и въ Чехіи съ особеннымъ предпочтеніемъ вокругъ Воскресенія Христова) является *діалогъ*, имѣющій характеръ чисто-коллективной мистеріи, исполненный въ 1533 году въ Краковскомъ монастырѣ Доминиканцевъ; обнимая собой всѣ послѣдніе дни жизни Спасителя, начиная съ входа въ Іерусалимъ, эта піэса отличалась огромными размѣрами, большимъ числомъ дѣйствующихъ лицъ и уже носитъ признаки *moralité*: наряду съ живыми людьми является Милосердіе, Печаль, даже Симфонія и Эхо. Піэса требовала большой постановки и видимо стремилась къ грандіозности представленія. Образецъ интерлюдій, вставлявшихся въ подобныя мистеріи, приведенъ нами выше, а въ самомъ текстѣ піэсъ комическими типами служили тѣ-же неизмѣнные воины, толпа, судьи, Іуда, Малхъ, извѣстный уже намъ Рубинъ и т. д. Не менѣе комическимъ на нынѣшній взглядъ покажется введеніе въ число дѣйствующихъ лицъ пѣтуха, трижды сопровождающаго отреченіе Петра; пѣтуху поручена небольшая арія съ текстомъ и музыкой. — Всѣ указанія постановки писались по латини, піэсѣ

всегда предпосылался пространный прологъ, а каждому акту евангельскій текстъ, которому само представленіе служило разъясненіемъ. Костюмы, слабый намекъ на декораціи, гримировка вполнѣ соотвѣтствовали младенческому состоянію театра; часто авторъ предписываетъ надѣвать, вѣроятно для бо́льшаго правдоподобія, льняные парики, оговариваясь, что около огня съ ними нужно обходится осторожно; бараній мѣхъ, вывернутый на изнанку, служилъ одеждой актеру, изображавшему Предтечу, а шлемъ и мечь отличали архангеловъ (*).

Господство школьной латини и средневѣковыхъ педагогическихъ пріемовъ мало по малу стало смѣняться новымъ теченіемъ, которое вызвано было воспринятіемъ новаго европейскаго литературнаго движенія; вкусъ къ классическимъ литературамъ и стремленіе подражать древнимъ образцамъ въ сферѣ поэзіи заняли мѣсто схоластическихъ умствованій. Оживилась подражательная латино-польская поэзія. Сдѣланъ былъ шагъ къ переходу ея изъ подражательной въ самобытную и національную. Тѣмъ временемъ и польскій языкъ принималъ всё болѣе значенія въ государственной жизни, получивъ право на употребленіе въ административныхъ и судебныхъ сношеніяхъ, завоевывая себѣ мѣсто и въ церкви, звуча въ проповѣди и школѣ. Постепенное усиленіе національнаго самосознанія въ самомъ правительствѣ такъ-же благопріятно отражалось на покровительствуемой имъ поэзіи. И вотъ—развитіе ея приводитъ наконецъ къ двумъ крупнымъ явленіямъ, двумъ полюсамъ, отъ которыхъ нисходитъ дальнѣйшая жизнь польской поэзіи, которыхъ историки называютъ ея истинными отцами. Это именно Николай Рей изъ Нагловицъ и Янъ Кохановскій. Эти два человѣка могутъ служить представителями двухъ направленій въ современной литературѣ. Первый лишенъ ученой подготовки, недостаточно

(*) Historya literatury polsk. w zarysach, Wojcickiego.1859. I, 276—277.

проникся духомъ господствующей пiитики, и не принимаетъ на вѣру ея авторитетъ; онъ пытается быть своеобразнымъ и, одаренный свѣтлымъ умомъ, создаетъ умныя, хотя и весьма неискусныя по формѣ, произведенiя. Онъ трезво относится къ польской жизни и безпощадно выставляетъ на-позоръ ея темныя стороны. Въ набросанномъ имъ (въ его Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego) идеалѣ настоящей жизни онъ требуетъ господства справедливости и честности во всѣхъ сферахъ людской дѣятельности, и осыпаетъ ѣдкими упреками развратное и лицемѣрное монашество; онъ сторонникъ чисто-спартанскихъ нравовъ и требуетъ отъ своихъ соотечественниковъ гражданскихъ добродѣтелей; онъ возмущается ихъ отсутствiемъ и какъ-бы въ образецъ всѣмъ пересказываетъ въ драматической формѣ библейскiй разсказъ о прямодушномъ, терпѣливомъ и мудромъ Iосифѣ.—Кохановскiй напротивъ является представителемъ новаго, утонченнаго направленiя; получивъ за границей обширное образованiе и присмотрѣвшись къ псевдо-классицизму, онъ переноситъ его прiемы на родную почву; онъ въ противоположность Рею ловко владѣетъ стихомъ, избираетъ самый сюжетъ своей трагедiи изъ древняго мiра, и старается придать ей какъ-бы античный лоскъ, но не избѣгаетъ нѣкоторой реторичности, отсутствiя жизни, и наконецъ остается чуждъ интересамъ польскаго народа, въ то время какъ Рею трудно оторваться отъ нихъ.—Въ драматическихъ произведенiяхъ обоихъ авторовъ, которыя служили впослѣдствiи образцами для многихъ подражателей, явственно проглядываетъ этотъ разладъ. Драма Рея объ Iосифѣ проста и безпритязательна; вдобавокъ она даже написана не для сцены, а для чтенiя, быть можетъ, на томъ основанiи, что не нашлось-бы театра для исполненiя ея; тонъ рѣчей дѣйствующихъ лицъ въ высшей степени простъ и даже иногда ультра-естественъ. Такъ напр. разговоръ Iосифа съ женой Путифара, Зефирой, веденъ до наивности реально; но эта лю-

бовь къ естественности не заслоняетъ собою свободы замысла, и томленія страсти въ Зефирѣ, когда она старается удержать приглянувшагося ей человѣка хотя за край одежды и всё еще надѣется на его взаимность, выражены съ художественнымъ тактомъ. Точно также полны чувства и въ то-же время крайне просты рѣчи, которыми обмѣниваются Іосифъ и престарѣлый Іаковъ, свидясь послѣ долгой разлуки. Трагедія-же Яна Кохановскаго *Odprawa posłów Greckich*, вполнѣ приличествуетъ той парадной обстановкѣ, среди которой она была впервые исполнена; ея зрителями были Стефанъ Баторій со всѣмъ дворомъ своимъ, поводомъ—торжество бракосочетанія Яна Замойскаго. Излагая въ изящныхъ по своему времени стихахъ исторію Менелая и Елены, Кохановскій смѣло вводитъ на мѣсто преобладавшаго дотолѣ духовнаго репертуара свѣтское направленіе, не останавливается передъ языческимъ характеромъ сюжета и пріучаетъ польскую знать къ тѣмъ пышнымъ миѳологическимъ представленіямъ, которыя со временемъ составили любимѣйшій видъ придворныхъ спектаклей въ Польшѣ. Отдавая все должное заслугамъ поэта, съумѣвшаго выработать себѣ извѣстную долю оригинальности и усовершенствовавшаго стиль, едва лишь намѣченный французскими драматургами, позволительно сомнѣваться въ вѣрности догадокъ Вишневскаго, будто-бы піэса Кохановскаго имѣетъ аллегорическій смыслъ и подъ видомъ Елены выводитъ королеву Варвару, изъ за которой возникаютъ сходныя замѣшательства и несогласія. Придворная забава врядъ-ли могла быть политической сатирой и при томъ на обстоятельства, касающіяся тѣхъ самыхъ высшихъ сферъ, для которыхъ она написана.

Оба направленія, намѣченныя трагедіями Рея и Кохановскаго, продолжаютъ развиваться въ послѣдующій періодъ. Мистеріи, отнынѣ уже съ нѣкоторой литературной обработкой, слѣдуютъ за *Іосифомъ;* трагедіи, подражающія какъ умѣютъ

греческимъ образцамъ, переходящія отъ свѣтскихъ сюжетовъ нерѣдко и къ духовнымъ, какъ напр. удачная для своего времени піэса Яна Завицкаго *Іэфтесъ*, и часто приспособленныя для придворныхъ представленій, идутъ слѣдомъ за произведеніемъ Кохановскаго. Въ то-же время въ стѣнахъ духовныхъ школъ живетъ прочною, хоть и оффиціальной жизнью учебная драма, а ученые латинисты, въ родѣ Симона Симоновича, изощряютъ свои способности въ сочиненіи латинскихъ драмъ и трагедій. Повидимому театръ осужденъ отнынѣ быть удѣломъ однихъ высшихъ сферъ, двора, знати, ученаго и духовнаго сословія. Но въ эту-то пору поворота его къ исключительности и разобщенію съ массой, здравый смыслъ народный выдвигаетъ впередъ совершенно своеобразный элементъ, стремится создать свою комедію и тѣмъ полагаетъ начало періоду, составляющему одно изъ примѣчательнѣйшихъ явленій въ исторіи польскаго театра. Комическій элементъ издавна нашелъ себѣ доступъ на сцену въ Польшѣ; воспитанный на скоморошьихъ и обрядныхъ играхъ, народъ быстро вложилъ въ раннюю литургическую драму сцены отъ себя; тѣ-же духовныя лица, которыя покровительствовали мистеріи, бывали осмѣяны въ вводныхъ въ нее сценахъ; плебанъ, канторъ, Клеха являются готовыми комическими типами. Изгнаніе духовныхъ піэсъ изъ церквей еще болѣе даетъ ходу этому движенію; внѣ стѣсненій, интерлюдіи получаютъ обширное развитіе и приводятъ къ созданію комедіи въ полномъ смыслѣ слова; любимый народомъ вертепъ, всего ближе подошедшій къ массѣ, скоро создаетъ свой обширный комическій репертуаръ, поддерживаемый импровизаціями.—Кругъ осмѣиваемыхъ личностей становится всё шире и отъ церковной сферы переходитъ къ военному быту, шляхтѣ и, хотя рѣдко, къ знати; насмѣшка обращается наконецъ въ политическую сатиру и выводитъ на сцену олицетворенія коренныхъ недуговъ польскаго государства.

Первыя проявленія комическаго начала въ мистеріяхъ Польши уже знакомы; они отличаются тѣми-же свойствами сыраго матеріала, которымъ всегда является ранняя интерлюдія. Этотъ характеръ сохранила свѣтская часть *szopk*'и и послѣ перехода ея въ народъ; судя по сохранившимся доселѣ маріонетнымъ, піэсамъ, и въ старое время они представляли рядъ отдѣльныхъ, едва связанныхъ между собой піэсъ, въ которыхъ передъ глазами зрителя проходили различные типы изъ окружающей жизни, съ соблюденіемъ характерныхъ особенностей ихъ произношенія, манеръ, своеобразныхъ взглядовъ, выводился Краковянинъ, Карпатскій горецъ, Нѣмецъ, Еврей (*); всѣ эти типы вереницей проходятъ передъ зрителемъ, образуя какъ-бы оригинальную панораму «племенъ, нарѣчій, состояній.» Рѣчи, которыми сопровождается дѣйствіе, полны сатирическихъ выходокъ, и, какъ въ украинскомъ вертепѣ, отличаются стремленіемъ собрать въ нѣсколькихъ бѣглыхъ чертахъ наиболѣе рѣзко выдающіяся свойства каждаго характера; иногда эти комическія импровизаціи сплетаются съ народными пѣснями и колядныя пѣсни замѣняютъ собою оживленный діалогъ. Сцены изъ міра сказочнаго, богатырскаго, излагающія въ драматической формѣ любимыя темы народной поэзіи, нерѣдко смѣняютъ чисто-комическія, житейскія сцены. Такъ мотивъ пренія жизни съ смертью, который въ теченіе настоящаго труда намъ пришлось встрѣтить у многихъ народовъ Европы, подаетъ поводъ къ цѣлой небольшой піэсѣ вертепа (**). Дѣйствующихъ лицъ въ ней три: богатый крестьянинъ, ксендзъ и скелетъ смерти. Дѣйствіе открывается похвальбой богача своими сокровищами; у него полонъ домъ, много рыбы въ возахъ, соли въ засѣкахъ, сто коровъ дойныхъ, медъ въ пасѣкахъ и т. д. Онъ доставляетъ себѣ все-

---

(*) Конопка. Pieśni ludu krakowskiego. 1840

(**) Athenaeum, oddział trzeci. w. 1843. „Dramat wertep. osmierci.“

возможныя утѣхи и сзываетъ уже къ себѣ чернобровыхъ, бѣлолицыхъ дѣвицъ, когда смерть показывается у него за плечами и уговариваетъ образумиться. Онъ обѣщаетъ ей сто копъ серебра или золота, чтобы она не смущала его своимъ появленіемъ. Не успѣваетъ скрыться видѣніе, какъ ужъ богачъ затѣваетъ пиръ, велитъ играть скрипкамъ и цимбаламъ, велитъ жиду подать водки; новое явленіе смерти. На этотъ разъ встревоженный богачъ обѣщаетъ ей тысячу гривенъ золотомъ и когда она заявляетъ, что ей не нужно богатствъ, зоветъ къ себѣ на помощь «поповъ и дьяковъ». Въ это время смерть заноситъ надъ нимъ косу, а входящій ксендзъ совѣтуетъ покаяться и приготовиться къ концу. Мужество покидаетъ крестьянина, онъ удвоиваетъ просьбы, клянется, что дастъ всё, кому что надобно, чтобъ о немъ молили небо. Смерть остается непреклонной, объявляетъ, что исполняетъ лишь велѣніе свыше, что теперь поздно каяться и, произнося послѣднія слова:

Miales na to czasu dosyć
Teraz nie dam się uprosić
Ostrzegalem ci, bogaczu,
Teraz nie ci po twym placzu,
Będziesz gorzeć na dnie piekla!

подкашиваетъ его.

Въ интерлюдіяхъ, вкравшихся въ большія піэсы, и въ отдѣльныхъ комическихъ сценахъ, частью прямо возникшихъ на народной почвѣ, частью обособившихся изъ мистерій и *moralités*, встрѣчаемъ тѣ-же коренные типы народной сатиры.—Ожидая только опытной руки для переработки ихъ въ болѣе стройные организмы народныхъ комедій и фарсовъ, они представляютъ для нихъ готовый матеріалъ. Отъ времени до времени появляются такія частныя передѣлки, и сохранившіеся въ довольно значительномъ количествѣ свѣтскіе діалоги или *Rozmowy* представляютъ собой образцы небольшихъ комедій.

Таковы напр. *Rozmowy polskie*, написанные въ 1553 году Витомъ Корчевскимъ; они, при всей своей наивной формѣ, живо и метко схвачены съ дѣйствительности; первая изъ нихъ посвящена «разъясненію нѣкоторыхъ важнѣйшихъ церковныхъ церемоній,» поста, святой воды, зажиганія свѣчь, кололокольнаго звона по умершимъ и касается Лютерова ученія; эти вопросы обсуждаются въ разговорахъ между крестьяниномъ, сыномъ его, студентомъ нѣмецкаго университета и ксендзомъ. Иными словами это олицетвореніе борьбы невѣжества народа и суевѣрнаго духовенства того времени противъ зарождавшейся школьной образованности, черпавшей новыя силы изъ германской науки и богословской критики. Отецъ ужасается тому, что невѣрующій ни во что сынъ оставляетъ безъ вниманія всѣ добрые обычаи церкви; на всѣ увѣщанія студентъ отвѣчаетъ скептическими выходками; онъ предлагаетъ даже многое измѣнить и отбросить, ссылаясь на то, что у Нѣмцевъ уже отстали отъ многихъ заблужденій. Отецъ сознается, что и въ Польшѣ явились уже вольнодумцы, которые не соблюдаютъ постовъ, смѣются надъ проповѣдниками, предлагаютъ покормить ихъ, такъ какъ дорога далеко-де до неба и т. д. Ксендзъ является на помощь старику и начинаетъ объяснять символическое значеніе обрядовъ; студентъ остается и тутъ вѣренъ себѣ. Наконецъ отецъ, доискиваясь основной причины скептицизма, находитъ у сына книги и тогда оказывается, что это были сочиненія Лютера.

Другая сцена идетъ еще далѣе въ обличеніи нравовъ духовенства; мы видимъ тутъ пономаря, который жалуется на побои въ корчмѣ отъ крестьянъ, у которыхъ онъ насильно хотѣлъ получить слѣдуемую ему десятину, видимъ ксендза, который скорбитъ объ упадкѣ нравственности и уменьшеніи своихъ доходовъ. Споръ причта съ паствой, рѣшительно отказывающей ему въ повиновеніи и платежѣ сбора, переносится на судъ пана, который презрительно отзывается объ обычахъ ксендзовъ жить на чужой счетъ и, не трудясь, принимать

только привозимые къ нимъ снопы, добытые не ихъ трудами; ксендзъ старается выйти изъ затрудненія, ссылаясь на священное Писаніе и находя даже въ Библіи указанія необходимости десятины и лепты св. Петра. Не безъ умысла ксендзу противоставлена старая баба-колдунья, которая, откровеннѣе его сознаваясь въ разныхъ своихъ продѣлкахъ, выражаетъ ненависть къ человѣку, столь корыстному и продажному; словно что-то въ родѣ *jalousie de métier* легло въ основу отношеній между обоими врагами. Резолюція, которую кладетъ панъ, составлена также не совсѣмъ въ пользу каплана, такъ какъ первый предоставляетъ впредь себѣ право суда въ столкновеніяхъ причта съ народомъ и обѣщаетъ принуждать крестьянъ къ платежу, но лишь на томъ условіи, чтобъ никогда не прилагались къ дѣлу ни отлученія, ни увѣщанія, ни проклятья.—Отъ подобной сцены, сложившейся уже до нѣкоторой степени въ формы фарса, недалекъ переходъ къ комедіи собственно. То насмѣшливая безъ задней мысли, то не скрывающая нравоучительныхъ цѣлей и прибѣгающая для того къ пріемамъ старофранцузской sottie, новая комедія рѣдко грѣшитъ противъ естественности и вѣрности изображенія нравовъ. Если въ слывущей почему-то трагедіей піэсѣ *O polskim Scilurusie*, начала 17-го столѣтія, и введены въ изобиліи аллегорическія олицетворенія, подъ видомъ Геркулеса польскаго выведено на сцену войско, польскій Парисъ изображаетъ волокитъ, а Діогенъ польскій—философовъ, а вслѣдъ за ними появляются и богини классической Греціи, участвующія въ сценѣ Парисова суда, то все это лишь внѣшніе и мало значущіе пріемы, нисколько не умаляющіе отношенія сатиры къ дѣйствительности. Нравы жолнеровъ, щеголей и схоластиковъ живо очерчены въ произносимыхъ ими въ началѣ піэсы тирадахъ. На одно мгновеніе піэса измѣняетъ было своему новому характеру и тѣмъ указываетъ на едва порванную связь съ чисто народными сценами; въ сходныхъ выраже-

ніяхъ повторяется здѣсь только что нами описанная борьба жизни съ смертью по редакціи вертепа; старикъ Сцилурусъ, отецъ названныхъ трехъ дѣйствующихъ лицъ, умираетъ и только заступничествомъ ангела спасается отъ дьявольскихъ сѣтей. За этимъ явленіемъ слѣдуетъ очеркъ жизни сыновей по смерти отца; различныя искушенія отвращаютъ ихъ отъ истиннаго пути; одна лишь Слава спасаетъ воина, котораго Роскошь совсѣмъ уже склонила на свою сторону; Парисъ гибнетъ окончательно въ объятіяхъ Елены, которую наивный авторъ не могъ представить себѣ ничѣмъ инымъ, какъ женщиной легкаго поведенія, которая быстро оставляетъ любовника, когда на него нападаютъ разбойники. Діогенъ разражается наконецъ цѣлымъ потокомъ скептическихъ отзывовъ о современномъ обществѣ и его правахъ. Все это собраніе аллегорическихъ сценъ перемѣшано мелкими и краткими интермедіями, уже прямо житейскаго характера. Тутъ является крестьянинъ съ женой и учителемъ, котораго они берутъ къ дѣтямъ; учитель, вспоминая о прежнемъ житьѣ-бытьѣ, рѣзко характеризуетъ положеніе воспитателя въ домѣ знатныхъ господъ, гдѣ важнѣе всякій конюхъ или псарь; въ другой интермедіи выведены пьяница и воръ, возвращающіеся съ поминокъ Сцилуруса и совѣтующіеся о наилучшемъ способѣ кражи.—Образецъ настоящихъ масляничныхъ шутокъ представляетъ собою одна изъ любимѣйшихъ въ старой Польшѣ піэсъ *Mięsopust abo Tragicotoedia na dni mięsopustne*, начала 17-го столѣтія, замѣчательная между прочимъ и тѣмъ, что дошедшій до насъ списокъ ея сохранилъ и принадлежащіе къ ней напѣвы, считаемые однимъ изъ первыхъ памятниковъ народнаго искусства въ Польшѣ (*). Вся эта піэса есть безсвязное смѣшеніе забавныхъ сценъ всякаго рода, въ которыхъ польскія народныя сцены смѣняются

(*) См. нашу ст. „Музыка у Славянъ", Русск. Вѣсти, 1866. VII.

процессіею Вакха, появленіемъ Силеновъ и т. д. На сценѣ шалитъ и дурачится цѣлая кучка гулякъ, игроковъ и иныхъ веселыхъ людей; безконечныя остроты, осмѣиваніе какого-то софиста-грамматика, который важно трактуетъ объ *aquavit*'ѣ и происхожденіи этого названія, въ то время какъ собесѣдники просто требуютъ себѣ горѣлки; наиболѣе выдающимся типомъ является странникъ, пилигримъ, возвращающійся будто-бы изъ странствій по святой землѣ, но на дѣлѣ простой бродяга и обманщикъ; этотъ типъ служитъ новымъ повтореніемъ сатиры на людей, спекулировавшихъ въ невѣжественной народной средѣ долговременною экзальтаціею умовъ, возбужденною крестовыми походами, и составившими себѣ промыслъ изъ бродяжничества съ цѣлью наживы, изъ страны въ страну, распространяя самые лживые разсказы о видѣнномъ ими на чужбинѣ; типъ этотъ обошелъ всѣ литературы Запада, отразившись и въ народныхъ фарсахъ, а въ старой русской письменности напечатлѣлся цѣлымъ рядомъ обличеній паломниковъ-эксплуататоровъ чужаго легковѣрія. Въ названной польской піэсѣ пилигримъ, получивъ нѣчто въ руку, становится необыкновенно словоохотливъ и разсказываетъ небылицу за небылицей; говоритъ о деревьяхъ съ листьями изъ чистаго золота, о чудовищной скалѣ, которую ему не дано было обойти, о снѣгѣ, изъ котораго дѣлаютъ сахаръ, о томъ какъ въ чужихъ краяхъ слова людскія мерзнутъ на лету. Обманъ быстро открывается и паломникъ едва избѣгаетъ наказанія, извиняясь лишь тѣмъ, что старъ и не знаетъ чѣмъ жить. Позднѣйшая народная піэса *Pielgrzym i patnica* снова возвращается къ тому-же типу, и еще ярче обрисовывается ханжество и изувѣрство лже-странниковъ.

Комедія Петра Барыки *Z chłopa król*, служившая утѣхой двора Владислава IV, извѣстна русской публикѣ и до сихъ поръ, перейдя на нашу сцену при посредствѣ нѣмецкой передѣлки, превратившей ее въ *Заколдованнаго принца или пе-*

реселеніе душъ; этотъ польскій крестьянинъ, который, опохмѣлившись, видитъ себя королемъ и осыпается любезностями и изъявленіями преданности со стороны гулящихъ жолнеровъ, доставившихъ себѣ забаву отъ скуки; ощущенія внезапно ставшаго знатнымъ хлопа, который, разлакомившись, спѣшитъ доставить себѣ всѣ привычныя незатѣйливыя удовольствія,— всё это представляетъ благодарную канву для построенія комедіи. Барыка съ большимъ умѣньемъ разработалъ эту тему и, ярко оттѣнивъ разгульные нравы польскаго войска его времени, придалъ своей піэсѣ много естественности. Подобныя проявленія общественной сатиры весьма нерѣдки въ старопольскомъ фарсѣ и намъ трудно было-бы собрать главнѣйшія изъ нихъ; если безпечная насмѣшка иногда только одна и освящаетъ собою піэсу и мы видимъ напр. передъ собою доктора, великаго друга и коллегу смерти, который ходитъ за нею и старается вылечить ее отъ легкаго недуга,—то въ другихъ фарсахъ, составляющихъ большинство, дѣйствительность проступаетъ весьма явно. Комедія 1655-го года *Uciechy* etc. вся основана на осмѣяніи помѣщиковъ и порицаніи ихъ жестокой власти надъ крѣпостными. Монологъ пана, дышащій звѣрскимъ негодованіемъ противъ ослушнаго слуги и жаждой мщенія, возбуждаетъ невольное содроганіе; это настоящій дифирамбъ тѣмъ владѣльцамъ, которые умѣютъ всегда на славу избить хлоповъ канчуками, взявъ хорошенько за шею. Слѣдствіе такого обращенія тутъ-же на лицо; воспользовавшись похмѣльемъ пана, слуга издѣвается надъ нимъ, призываетъ на него всякое зло и спѣшитъ спастись бѣгствомъ, къ козакамъ въ Запорожье, воевать съ Турками.—Если барщина подвергается тутъ позору, то въ *комедіи Рыбалтовской* выступаютъ на сцену и нравы конфедерацій, наносившихъ своимъ разгульнымъ и буйнымъ характеромъ немалый вредъ сельскому беззащитному населенію; дѣйствующія лица въ названной комедіи сильно возстаютъ противъ разбойни-

ческихъ пріемовъ конфедератовъ и противъ безграничнаго ихъ сластолюбія, а образецъ порицаемыхъ нравовъ данъ кромѣ того въ лицѣ конфедерата, выжимающаго у крестьянина послѣдній грошъ (*).

Но дни народнаго театра, нуждавшагося всё еще въ поддержкѣ двора и слабаго пока для самостоятельнаго существованія, были сочтены. Инымъ духомъ повѣяло при дворѣ и вкусъ къ западнымъ литературамъ, къ новому европейскому театру уже мало по малу вытѣснялъ національный элементъ. Владиславъ IV впервые выписалъ въ Варшаву труппу итальянскихъ пѣвцовъ, не переводившихся съ этой поры на польской сценѣ. На первый планъ выступаютъ придворные итальянскіе поэты и композиторы, всегда на готовѣ скомпоновать любую *pièce de circonstance* съ пѣніемъ, плясками и великолѣпнымъ спектаклемъ. Итальянскія піэсы въ новомъ стилѣ, который былъ сколкомъ съ моднаго въ то время на западѣ придворнаго стиля, вліяли и на польскихъ драматурговъ; итальянскія оперы и мелодрамы съ музыкой, любимаго поэта Виргилія Пуччителли переводились на польскій языкъ или-же музыка писалась на польскій текстъ, скроенный по модной мѣркѣ. Такимъ образомъ являются различныя сладостныя мелодрамы въ родѣ *Дафны, превращенной въ лавровое дерево*, *Избавленія Руджеро съ острова Альцины* и т. д., не имѣвшія ничего общаго съ народной жизнью. Наряду съ этими произведеніями проникаютъ на польскую сцену мало по малу и французскія трагедіи псевдо-классическаго покроя, пріобрѣтающія вскорѣ господство надъ прочими родами театра, когда при Янѣ-Казимірѣ Итальянцевъ смѣнили придворные французскіе актеры. Старый театръ постепенно отодвигается на задній планъ; мистеріи продолжаютъ долго существовать въ стѣнахъ іезуитскихъ коллегій, все болѣе осво-

(*) Teatr starożytny w Polsce. II. 185.

бождаясь отъ служенія стародавнимъ традиціямъ и проникаясь цѣлями политическими, ловкимъ расчетомъ пользы ордена и т. д. Мистерія, изображающая дѣянія святаго Станислава, епископа краковскаго и «патрона короны польской,» заключаетъ въ себѣ наглядное изображеніе побѣдъ Поляковъ надъ великимъ княземъ Всеволодомъ и полна патріотическихъ намековъ, какъ равно отличается обиліемъ вводныхъ аллегорическихъ существъ, принимающихъ сторону Польши. Задаваясь подобными цѣлями, мистерія отступала отъ своего характера и превращалась въ нѣчто въ родѣ пышнаго пантомимнаго балета; скоро отъ текста мистерій остается лишь одинъ голый сценаріумъ съ указаніемъ главнѣйшихъ моментовъ піэсы, когда живая картина, хоръ или процессія должны были наглядно изобразить ту или другую предвзятую мысль.

Таковы были впослѣдствіи и на Руси тѣ програмы иносказательныхъ представленій временъ Петровскихъ, когда на сцену являлись «Самоволіе съ гордынею, сердца людскія разжигающія къ несогласію;» люди-же, «воспрянувши, Геніуша Польскаго въ Сенатъ пришедшаго, не слушаютъ и препираются и сеймъ терзаютъ;» являющееся вслѣдъ затѣмъ «королевство Польское укоряетъ сенаторовъ о погибели многихъ странъ ради несогласія».....

При постепенномъ одряхлѣніи мистеріи и другая форма стараго театра, народный фарсъ и в скормленная имъ народная комедія въ виду наплыва чужеземныхъ элементовъ начинаютъ блѣднѣть, теряться и уступаютъ наконецъ мѣсто новому театру, изшедшему изъ чуждыхъ началъ и осужденному въ свою очередь вслѣдствіе бурныхъ политическихъ волненій, раздирающихъ страну, въ продолженіе долгаго періода на робкое и безпомощное состояніе.

III.

Обзоръ судебъ старипнаго театра привелъ насъ къ изученію ранняго періода драматическаго искусства въ Россіи. Въ предъидущихъ очеркахъ указана была та преемственность и непрерывность вліянія окрѣпнувшихъ началъ на только что образующіяся, которая соединяла драму западныхъ Славянъ съ широко раскинувшимся движеніемъ и ростомъ драмы у романо-германскихъ народовъ. Та-же связующая нить стелется и на Русь; несмотря на неравномѣрныя условія, которыми обставлено развитіе театра у различныхъ племенъ, существуетъ нѣкоторая общность главныхъ моментовъ этого развитія: явленія одной литературы объясняются сличеніемъ, указаніемъ, примѣромъ родственныхъ явленій въ другой; сравнительный методъ получаетъ значительное приложеніе и, невольно, въ самомъ лепетѣ ранней драмы начинаютъ проступать тонкія черты, какъ-бы свидѣтельствующія о существованіи тайнаго единства, сближающаго драматическое искусство разныхъ странъ и народовъ во имя общаго прогресса. Наивная вѣра, смѣняющаяся разсудочностью, народность, одерживающая верхъ надъ преобладаніемъ набожнаго характера, мистицизмъ и аллегорія, врывающіеся на сцену, педагогія, овладѣвающая ею, затѣмъ возрожденіе путемъ возврата къ классикамъ, и новое истинное возрожденіе театра къ служенію великимъ народнымъ интересамъ,—эти разнообразныя начала проходятъ мѣр-

ною чредой въ исторіи европейскаго театра, безъ различія именъ, лицъ, племенъ, нарѣчій.

Въ нижеслѣдующемъ не предстанетъ болѣе передъ читателемъ увлекающаго зрѣлища, которое представляетъ судьба театра, гордящагося цѣлыми фалангами талантливыхъ писателей, цѣлымъ рядомъ важныхъ событій, коренныхъ переворотовъ, произведенныхъ въ литературѣ, всеобщимъ народнымъ сочувствіемъ. Какъ проста, бѣдна и сурова природа нашего сѣвера въ сравненіи съ роскошью странъ, богаче одаренныхъ судьбой, такъ и драма, это полнѣйшее и совершеннѣйшее воплощеніе поэзіи, является на Руси до нашихъ дней бѣдною развитіемъ формы, небогатою и внутреннимъ содержаніемъ и не имѣющею позади себя блестящихъ страницъ шумной и взволнованной жизни. Народный театръ, замершій въ зародышѣ, мистерія, поздно возникающая и быстро сходящая со сцены, псевдо-классическая трагедія, смѣняющаяся комедіей нравовъ въ стилѣ французскомъ, долгое господство мелодрамы и лже-патріотическихъ представленій, и во всемъ смутномъ мірѣ перекрестныхъ вліяній, направленій и цѣлей, проносятся метеорами одинокіе труды Фонвизина, Грибоѣдова, Гоголя, къ которымъ робко примыкаетъ новое, малочисленное еще поколѣніе драматурговъ, пытающихся придать театру самостоятельное, національное значеніе. Если такъ непригляднa вообще судьба русскаго театра, то каковъ-же ранній періодъ его существованія; не естественъ-ли будетъ вопросъ, заслуживаетъ-ли онъ особаго изученія, полезно-ли разглядывать полу-хаотическій міръ эмбріоновъ или прислушиваться къ младенческимъ звукамъ зарождающагося подъ чужою указкой искусства?—Но пока переходный періодъ длится по всей литературѣ, и не только въ отношеніи къ театру, но и въ другихъ родственныхъ ему сферахъ приходится имѣть дѣло съ нетвердымъ и неокрѣпшимъ еще матеріаломъ. Разсказъ-же о началѣ драмы даетъ кромѣ любопытныхъ, но чисто ар-

хеологическихъ данныхъ и многіе живые слѣды замершихъ народныхъ силъ, ищущихъ себѣ давно желаннаго исхода; съ археологіей соприкасается здѣсь современность и быль становится поучительной для грядущаго.

Цѣль настоящаго очерка—прослѣдить развитіе духовнаго и народнаго театра въ старыхъ его формахъ до той поры, когда водворяется на Руси новый придворный театръ временъ Петра и вліяніе Запада усиливается, давая предчувствовать близость полнаго торжества иностранныхъ зрѣлищъ, породившихъ собою смѣлыя подражательныя попытки Волкова, столь важныя по своимъ послѣдствіямъ.

Въ пространномъ кругу народныхъ обрядовъ старой Руси, связанныхъ съ древнѣйшими вѣрованіями народа, таились богатые задатки развитія драматическаго начала. Хороводная-ли пѣсня, пляска, обрядъ-ли чествованія временъ года или наконецъ свадебный чинъ,—все принимало драматическія формы; посюду возникаетъ распредѣленіе ролей, болѣе или менѣе оживленный обмѣнъ рѣчей отдѣльныхъ лицъ, солистовъ и хора, повсюду изъ общаго фона пѣсни выдѣляется срединное, живое и бойкое дѣйствіе, на которомъ сосредоточиваются всѣ силы хоровой массы. Первобытный видъ людской забавы — передразниванье звѣрей и переряживанье въ ихъ шкуры, видъ, быть можетъ, восходящій къ порѣ возникновенія животнаго эпоса,—это переряживанье, примѣшиваясь къ нѣкоторымъ пѣсеннымъ обрядамъ, придавало имъ важное подспорье костюмировки и довершало ихъ драматическій характеръ. Вѣроятно къ древнѣйшимъ играмъ подобнаго рода относятся именно тѣ, гдѣ выводятся въ лицахъ различные звѣри, птицы и т. д. Подобно тому какъ у залабскихъ Древлянъ есть хоро-

водная пѣсня (записанная пасторомъ Геннингомъ (*)), въ которой съ раздѣленіемъ ролей разыгрывается звѣриная свадьба, при чемъ кравчимъ является заяцъ, поваромъ волкъ, дружкой воронъ, скрипачемъ аистъ, а женихомъ съ невѣстой—стрижъ и сова; подобно этому на Руси въ весьма распространенной игрѣ, слывущей подъ именемъ *заинька*, выбираются изъ среды поющихъ пять лицъ, изображающихъ заиньку, тестя, тещу, шурина и своячиницу. Такой-же характеръ носитъ извѣстная пѣсня о синицѣ, разсказывающей мелкимъ птицамъ о житьѣ-бытьѣ за моремъ (**), пѣсня, превратившаяся впослѣдствіи въ прозаическій отрывокъ, встрѣчаемый въ иныхъ народныхъ сборникахъ.—Обряды, связанные съ чествованіемъ силъ природы и съ возникновеніемъ земледѣлія, представляютъ рядъ драматическихъ сценъ, болѣе или менѣе оживленныхъ. Вокругъ двухъ основныхъ мотивовъ группируется вся масса народныхъ обрядовъ. Пробужденіе природы отъ оцѣпенѣнія при первыхъ лучахъ весенняго солнца, исполняя радостью сердце первобытнаго народа, внушало ему желаніе горячо привѣтствовать живительное наступленіе весны и въ тоже время выразить всю мѣру ужаса къ зимнему холоду, сковывающему всѣ силы природы и словно насильственно умерщвляющему, *морящему* жизнь. Два неизмѣнныхъ солнечныхъ поворота, предсказывая то разцвѣтъ, то летаргію природы, отражались и на настроеніи народа и на обрядахъ, въ которыхъ это настроеніе выразилось. Борьба весны съ зимою, наглядно представляющаяся прихотливому воображенію народа, дала поводъ къ цѣлому ряду воплощеній ея въ народныхъ играхъ. Выше былъ уже указанъ старый германскій обычай въ борьбѣ двухъ ратей, вооруженныхъ

(*) Извѣст. Акад. Наукъ. Томъ III. Памятники и образц. народн. языка, листъ XXVIII.

(**) Сахаровъ, Сказанія русск. народа. Часть I. кн. 2. 222.

аттрибутами того или другаго времени года, изображать столкновеніе ихъ. Не доводя наглядности воплощенія до такой степени, народъ нашъ предпочелъ торжествовать изгнаніе зимы, которое выразилъ рядомъ разнообразныхъ процессій съ пѣснями, переряживаньемъ и плясками. То это похороны Мораны (отъ моръ, мрѣти) т. е. смерти, леденящей зимы и т. д., чучело которой или куклу несутъ въ гробу съ причитаньями и затѣмъ сжигаютъ; то это похороны масляницы, олицетворяемой либо въ видѣ куклы, либо въ лицѣ мужика въ фантастическомъ костюмѣ, увѣшаннаго погремушками, съ метлой въ рукѣ; въ Сибири онъ стоитъ, окруженный ряжеными, на караблѣ, который устраивается на нѣсколькихъ саняхъ и возится по улицамъ въ сопровожденіи пѣсенниковъ (*). Привѣтствіе всеоживляющей весенней силы, вносящей новый духъ не только въ природу, но и разжигающей уснувшія страсти въ человѣкѣ, выразилось въ разнообразныхъ чествованіяхъ этой плодотворной силы, слывущихъ въ иныхъ мѣстностяхъ празднествами Ярилы, Весны, Лады и т. д. Съ этими обрядами соприкасаются и другія позднѣйшія по времени года символическія празднества, въ которыхъ привѣтъ веснѣ смѣняется проводами ея, полными грустнаго сознанія неизбѣжности новаго наступленія зимы. Первые обряды, уже вполнѣ изчезнувшіе, являются неистово-разгульными торжествами любви, пробуждаемой весенними лучами; избранное участвующими въ празднествѣ лицо, долженствующее изображать Ярилу, одѣвалось въ фантастическій нарядъ и служило средоточіемъ вакхическихъ игръ и плясокъ, поражавшихъ ужасомъ благочестивыхъ современниковъ. Проводы весны, слывущія въ Муромѣ подъ названіемъ погребенія Костромы, во Владимірѣ—погребенія Лады, а въ Костромѣ—погребенія Ярилы (**), отли-

---

(*) Поэтич. воззрѣн. Славянъ. Томъ III. с. 697.

(**) Снигеревъ. Русск. простон. праздники. 1839. IV. 60.

чаются болѣе драматическимъ характеромъ. Подобно похоронамъ Мораны, изображеніе погребаемаго существа,—кукла, чучело или даже наконецъ живой человѣкъ, несется въ гробу или на носилкахъ цѣлою процессіей дѣвушекъ. Горькія рыданія и причитыванья, раздающіяся со стороны идущихъ, и полу-шутливыя утѣшенія со стороны мужчинъ, перемежаясь, сопровождаютъ шествіе. «Наконецъ, придя къ озеру или рѣкѣ, толпа дѣлилась на двѣ части (*); одна изъ нихъ защищала куклу, другая нападала и старалась овладѣть ею. Нападающіе торжествовали, схватывали куклу, срывали съ нея платье, бросали ее въ воду, между тѣмъ какъ защитники предавались неутѣшному горю, закрывая лица руками, и какъ-бы оплакивая смерть Костромы.»—Хороводныя игры, связанныя съ ранней порой возникновенія земледѣльческаго быта, заключаютъ въ себѣ еще болѣе жизни и дѣйствія; древняя пѣсня о сѣяніи проса, гдѣ хороводъ дѣлится на двѣ стороны, энергически разъигрывающія въ мимическомъ представленіи живую сцену похищенія невѣстъ; Плетень, Дунай, и другія схожія игры вносятъ въ среду хора уже вполнѣ сформировавшійся діалогъ. Общимъ мотивомъ этихъ сценъ служитъ изображеніе неровнаго брака, тоски молодой жены за старымъ мужемъ, неохоты, даже отвращенія, съ которымъ она исполняетъ для него всѣ свои обязанности; сожалѣніе о горькой долѣ увядающей жены смѣняется нерѣдко наказаніемъ ея за строптивость плеткой,—наказаніемъ, которому насмѣшливо поддакиваетъ хороводъ. Отступая отъ первоначальнаго типа этихъ діалоговъ, хороводы постепенно открывали всё шире и шире просторъ ихъ развитію. Такъ напримѣръ пѣсня рисуетъ цѣлую картину семейной жизни (†): послѣ вступленія, гдѣ дѣ-

(*) Поэтич. воззр. III. 725.

(†) Увеселенія города Мологи. Труды Яросл. Стат. комит. 1866. I. 26—30, 17—18.

вушка загадываетъ о своей судьбѣ, мы застаемъ ее замужемъ; мужъ старается угодить ей, дѣлаетъ ей подарки; но платокъ, подаренный имъ, она бросаетъ ему черезъ лѣвое плечо. Онъ разсказываетъ объ этомъ поступкѣ ея сосѣдямъ: «Посмотрите-ка сосѣди, какъ жена мужа не любитъ, душа свѣтъ ненавидитъ» онъ ѣдетъ въ городъ, привозитъ дорогой подарокъ, серьги жемчужныя, терпитъ новое пораженіе, привозитъ шубку, башмаки, и наконецъ прибѣгаетъ къ послѣднему средству, къ deus ex machina въ подобныхъ случаяхъ, — къ шелковой плеткѣ. Онъ свиваетъ платокъ жгутомъ, дѣвушка, играющая роль жены, оборачивается къ нему лицомъ, сама растворяетъ ворота въ хороводѣ и встрѣчаетъ мужа съ низкими поклонами. — Иная пѣсня, иная обстановка; проводится параллель между ровнымъ и неровнымъ бракомъ:

Выдала матушка
За стараго замужъ меня.
    Охъ старость, охъ старость
    Печаль со кручиною.
Какъ-то мнѣ, какъ-то мнѣ
Про стараго постелю стлать?
    Эдакъ—вотъ эдакъ,
    Про стараго постелю стлать......

Дѣвушка среди хоровода мнетъ платокъ и бросаетъ его; подобнымъ-же образомъ она изображаетъ, какъ класть будетъ изголовье старому мужу, какъ одѣвать его будетъ. Сцена мгновенно мѣняется, когда пѣсня заговорила о житьѣ съ молодымъ; «ой младость, ой младость,» звучитъ припѣвъ, «веселье со радостью!»—И постель постлалась красиво и изголовье сложено хоть куда, и мужъ одѣтъ молодцомъ. —Преимущественно вращаясь вокругъ различныхъ чертъ семейной жизни, хороводная пѣсня отнюдь не остается чуждою дру-

гихъ общественныхъ сферъ. Въ собраніи пѣсенъ г. Якушкина (*) есть любопытная пѣсня, гдѣ дѣйствующимъ лицомъ является черничка, томящаяся въ монастырскихъ стѣнахъ; пѣсня изображаетъ ее скучающею по миломъ дружкѣ, отъ разлуки съ которымъ и сердце щемитъ и голова болитъ; когда приходятъ будить младу старицу къ заутренѣ, Богу молиться, она отнѣкивается немощью; когда же прослышала она голосъ милаго, зовущаго ее на забаву, она не знаетъ предѣловъ радости:

Ахъ! встать было мнѣ,
Поскакать было мнѣ,
Поплясать было мнѣ,
Поцаловать было мнѣ.

Многосложный и разнообразный кругъ пѣсенъ, обставившихъ свадебный обрядъ, представляетъ полнѣйшее выраженіе драматическаго элемента въ народной пѣснѣ. Не опасаясь упрека въ преувеличеніи, мы позволимъ себѣ называть весь обрядъ этотъ свадебной драмой. Дѣйствительно, что, какъ не драма это пространное пѣсенное цѣлое, распредѣленное между множествомъ участниковъ, совмѣщающее въ себѣ и трогательныя минуты и комическія интермеццо и серьезное выполненіе предписаній обряда. Представить полный сводъ всѣхъ актовъ этой драмы въ томъ различномъ видѣ, въ какомъ они исполняются въ различныхъ мѣстностяхъ, было-бы, быть можетъ, излишнимъ послѣ многихъ сходныхъ чертъ, уже указанныхъ въ быту другихъ славянскихъ племенъ, и уклонило-бы насъ отъ настоящаго предмета. Укажемъ въ общихъ чертахъ на главные моменты народной свадьбы. Дѣйствующими лицами въ ней являются дружко, сватъ, свахи, тысяцкій, мать, братъ и тетка невѣсты; со стороны молодаго

(*) Отечеств. Записки 1860. XII 267.

участниковъ несравненно менѣе. Прологомъ (разумѣется, послѣ сговора и такъ называемаго рукобитья), служитъ дѣвишникъ, гдѣ съ особымъ оживленіемъ и разнообразіемъ звучатъ дѣвичьи пѣсни, изображающія сладость и веселье замужества; коса невѣсты заплетается подругами при пѣніи свадебной пѣсни, поминающей дѣвичество. Наступаетъ день обмѣна подарковъ между сговоренными; невѣста начинаетъ причитанья, оплакиваетъ свое разставанье съ родительскимъ домомъ, обращается къ снохѣ и брату, прося ихъ не оставить ея родителей, пожалѣть и ее на чужой сторонѣ; тѣ-же жалобы и просьбы повторяетъ она и ближайшимъ родственникамъ и въ отвѣтъ получаетъ совѣты быть покорной и безропотно переносить все:

Рѣзвымъ ноженькамъ надо быть походчивымъ,
Бѣлымъ рученькамъ поносчивымъ,
Буйной головѣ поклончивой,
Ретиву сердцу покорчиву.

Передъ вѣнчаніемъ невѣста какъ-бы въ испугѣ прибѣгаетъ въ послѣдній разъ подъ крыло матери: «матушка родимая моя, мать ты моя государыня! Князья, бояре на дворѣ.» — «Не пугайся, дитятко, отвѣчаеть мать, не пугайся милое, не пущу во высокъ теремъ». — Утѣшенія матери впрочемъ скоро смѣняются ея жалобами на то, что дочь ее покидаетъ на старости лѣтъ, что она этого не ждала и не чаяла. — Еще раздаются гореванья невѣсты и отвѣты матери и подругъ, а уже дружка снарядилъ свадебный поѣздъ и въ длинномъ речитативѣ вызываетъ родителей жениха, всѣхъ гостей, дѣвушекъ и наконецъ дѣтей двинуться въ путь къ невѣстѣ и открыть торжество. Дружка, какъ равно и сваха, играютъ какъ-бы роль спеціальныхъ увеселителей всего участвующаго въ обрядѣ люда; ко всѣмъ обращаются они непремѣнно въ

шутливомъ тонѣ, между собою говорятъ не иначе, какъ прибаутками, а съ ними и другіе избираютъ предпочтительно тотъ-же тонъ. Характеръ этихъ шутокъ и насмѣшекъ весьма тривіаленъ, хотя подъ часъ и поразительно наивенъ и незлобивъ: «Друженька по горенкѣ похаживаетъ, частехонько приговариваетъ,—ужъ куды я, братцы, хорошъ, на лиху болѣсть похожъ! Рожа пряслицей, глаза стклянищей, да и носъ крючкомъ, голова пестомъ.»—Всѣ подобныя присказки служатъ какъ-бы умышленнымъ контрастомъ съ грустнымъ характеромъ предшествовавшихъ пѣсенъ.—Когда дружка привозитъ жениха къ невѣстѣ и усаживаетъ его возлѣ нея за столъ, братъ невѣсты съ трудомъ уступаетъ ему это мѣсто, а невѣста слезно умоляетъ брата не поддаваться никакимъ убѣжденіямъ, ни золоту, ни зелену вину. Увидя наконецъ жениха возлѣ себя, невѣста еще разъ убѣждаетъ его удалиться, напоминая, что мѣсто его въ кругу товарищей. Когда-же и эта рѣчь не помогаетъ, она говоритъ ему: «Ужъ садись-ко, добрый молодецъ, не со спѣсью, не со гордостью, со Божьей милостью. Ты бери-тко, чтобъ не каяться, что-бъ жить-то мнѣ не маяться.»—Во многихъ мѣстахъ сцена эта получаетъ особое развитіе, оттѣняя въ особенности мотивъ купли невѣсты; на Дону напр. братъ невѣсты вооруженъ бываетъ плетью или даже пистолетомъ, готовясь защищать сестру, а хоръ дѣвушекъ ободряетъ его и поощряетъ быть неуступчивымъ; у старообрядцевъ Терскаго войска не женихъ, а дружка является ратоборцемъ противъ невѣстина брата и въ своихъ перекорахъ съ нимъ является, по словамъ очевидцевъ, «грозною личностью.»—Наконецъ отецъ и мать невѣсты благословляютъ молодыхъ хлѣбомъ-солью; затѣмъ, при напутственныхъ пѣсняхъ, поѣздъ, съ дружкой впереди, двигается въ путь; дружка передъ отправленіемъ произноситъ заговоръ, который долженъ оберегать свадьбу отъ всего худаго и довести ее до благополучнаго конца. По возвращеніи изъ церкви

новыя пѣсни встрѣчаютъ поѣзжанъ, дружка стучится въ окно, въ дверяхъ новая интермедія свахъ, и наконецъ заключительный пиръ завершаетъ обрядъ. — Передъ разставаньемъ съ родителями, въ Волынской губерніи невѣста обмѣнивается съ ними пѣснями, падаетъ имъ въ ноги, произноситъ причитанья, прощается со всѣмъ, что есть въ родномъ дому.—На бѣлорусскихъ свадьбахъ часто вставляется также маскарадная сцена; одинъ изъ товарищей жениха или *бояринъ*, какъ его зовутъ въ томъ краю, посылаемый къ невѣстѣ съ подарками, переодѣвается женщиной и въ такомъ видѣ является къ невѣстѣ; она обнаруживаетъ обманъ, снимаетъ съ боярина женское платье и оставляетъ у себя. Такой посланецъ называется мачугой (*).

Какъ свѣтлое торжество брачнаго союза, такъ и противоположный ему обрядъ тризны сопровождался въ старину играми, также запечатлѣнными характеромъ драматизма. Съ человѣческимъ существомъ по смерти совершается какъ-бы превращеніе, замѣна одной формы другою,—и народъ отразилъ сознаніе этого *превращенія* въ обширномъ употребленіи переряживанья при погребальныхъ обрядахъ. Въ самомъ словѣ *тризна*, корнемъ котораго, по мнѣнію г. Котляревскаго (**), можно считать tri (tar), въ значеніи побѣждать, превосходить въ борьбѣ, лежитъ какъ-бы указаніе основнаго характера погребальныхъ обрядовъ; тризна представляется намъ какъ-бы военной игрой, учреждаемою въ память павшаго соратника; особенность древняго воинственнаго быта легко допускаетъ такое толкованіе, а разнообразныя показанія лѣтописцевъ и

(*) См. Сахаровъ: Сказанія русск. народа. II. Снегиревъ: Праздники 1837, вып. IV. Терск. Вѣдомости 1870 № 5. Донской Вѣстн. 1869 № 30. Владимірск. губ. Вѣдом. 1867. № 29. Gazeta polska 1869, іюль, Олонецк. губ. Вѣдомости 1867, 24 іюня и мн. друг.

(**) Погребальн. обряды языческ. Слявянъ. 1868

древнѣйшихъ путешественниковъ укрѣпляютъ убѣжденіе въ его справедливости.—Помимо этого, еще недостаточно яснаго для насъ обычая сопровождать тризну примѣрной битвой на могилѣ усопшаго, игры инаго, несравненно болѣе мирнаго характера, хотя поражающія широкимъ разгуломъ, сопровождали похоронный обрядъ. Либо на самыхъ *жальникахъ*, возлѣ могилъ, либо на перекресткахъ, сходились мужчины и женщины и, предводимые скоморохами, разжигаемые примѣромъ ихъ, вооруженныхъ любимыми народными инструментами, увлекающихъ пѣніемъ шутливыхъ пѣсенъ и плясками, начинали рядъ игръ, въ которыхъ разгулъ и вакхическое веселье граничили съ полнымъ забвеніемъ стыдливости и взаимнаго уваженія обоихъ половъ. Содрогаясь отъ ужаса, возбуждаемаго характеромъ этихъ игръ и останавливаясь съ негодованіемъ на томъ, что въ нихъ, какъ и въ другихъ языческихъ празднествахъ, происходило «женамъ и дѣвамъ плесканіе и плясаніе, устамъ ихъ непріязненъ кличь и вопль, и хребтамъ ихъ вихляніе, и ногамъ скаканіе и топтаніе,» духовные обличители не оставили намъ болѣе точныхъ описаній игръ, связанныхъ съ погребальными обрядами, указывая преимущественно на то, что исполняемыя при этомъ пѣсни были сатанинскія, бѣсовскія и т. д. и приписывая главную вину въ совращеніи народа скоморохамъ, являющимся въ ихъ описаніяхъ какъ-бы жрецами какого-то демоническаго культа.

У Бѣлоруссовъ и празднества по случаю рожденія ребенка подаютъ поводъ къ играмъ: на третій день послѣ крещенія младенца происходятъ тамъ игры въ цыганъ. «Кто нибудь изъ гостей надѣваетъ шубу шерстью вверхъ, беретъ на голову мѣховую шапку, становится на четверенкахъ,» представляя медвѣдя; другой, въ оборванномъ платьѣ, воображаетъ себя скоморохомъ-цыганомъ, привязываетъ къ небольшому канатику медвѣдя и ведетъ его. Въ свиту къ нему поступаютъ нѣкоторыя женщины, принявши на себя, по воз-

можности, видъ цыганокъ;» они ходятъ по деревнѣ, гадаютъ на цыганскій манеръ, вызываются лечить отъ всѣхъ болѣзней и тѣмъ временемъ собираютъ разные подарки (*).

Однимъ изъ важныхъ элементовъ большей части описанныхъ драматическихъ обрядовъ древней Руси является, какъ уже неразъ замѣтилъ читатель, переряживанье и маскированье, получившее подъ перомъ грамотныхъ современниковъ названіе *москолудства* или *москалоудства* (отъ *маска* и ludus, игра). Церковныя правила и Кормчая книга перенесли изъ Византіи готовыя обличенія обычая народа принимать на себя «комическая и сатирическая и козляя лица» и воспрещали мущинамъ одѣваться въ женское платье, а женщинамъ въ мужское и маскироваться «какъ то дѣлается на празднествахъ Діониса. Но нѣтъ сомнѣнія, что перенесеніе этого запрещенія въ русскую сферу не было вовсе лишено основанія и что въ древнѣйшую пору народной жизни уже легко было-бы распознать многія родственныя черты русскихъ обрядовъ съ празднествами въ честь «Діониса.» Пора, получившая въ христіанской обстановкѣ названіе святокъ и посвящаемая языческимъ народомъ торжествованію поворота солнца на лѣто, и кромѣ того столь-же тѣсно связанное съ первобытнымъ вѣрованіемъ масляничное веселье, были предпочтительно временемъ наибольшаго развитія народныхъ маскарадныхъ сценъ. Не ограничиваясь предоставленіемъ участія въ нихъ неизмѣннымъ увеселителямъ своимъ, скоморохамъ, народъ въ лицѣ всей молодежи устроивалъ празднества эти въ широкихъ размѣрахъ и отзывался на нихъ съ дружнымъ сочувствіемъ. Надѣваніе звѣриныхъ шкуръ и подражаніе движеніямъ животныхъ было однимъ изъ первыхъ видовъ костюмированія; затѣмъ, вѣроятно, слѣдовало осуждаемое Кормчею (и имѣвшее, какъ

(*) Виленск. Сборникъ, В. Кулина 1869. Очерки быта Запад. русскаго крестьян. 174—175.

указано было въ первомъ очеркѣ, большое приложеніе и на Западѣ) переряживанье мужчинъ женщинами и на оборотъ; истекающія изъ этого комическія положенія и мистификаціи давали уже богатый матеріалъ для веселыхъ импровизацій, изощрявшихъ остроуміе народа. Можно представить себѣ, какія рѣчи вели люди, нарядившіеся въ прихотливые наряды и увидавшіе другъ-друга звѣрями, мужчинъ въ женскомъ платьѣ и т. д. Къ шуткамъ вскорѣ присоединяется элементъ насмѣшки надъ физическимъ уродствомъ того или другаго лица, надъ его нравственными особенностями, и сцены, импровизируемыя замаскированными исполнителями, принимаютъ характеръ сатирическій. Съ развитіемъ народа и усиленіемъ его самосознанія сатирическое направленіе этихъ сценъ становится все рѣзче, а въ наше время, какъ увидимъ ниже, они переходятъ въ смѣлый протестъ противъ общественныхъ недостатковъ.—Маскарадныя сцены, какъ древняго, такъ и новаго времени, бывали какъ келейныя, домашнія, такъ и всеобщія, публичныя. Остаткомъ первыхъ служитъ уцѣлѣвшій во многихъ мѣстностяхъ сѣверной Россіи (сохранившей вообще сравнительно болѣе остатковъ древняго строя жизни) обычай устраивать такъ называемыя *игрища*, гдѣ при нѣкоторой театральной обстановкѣ, устройствѣ полукругомъ мѣстъ для зрителей и т. п. вводятся одинъ за другимъ ряженые (*халявы*, какъ ихъ называютъ въ Ярославской губерніи или *нарядихи* въ Олонецкой) и исполняютъ различныя сцены изъ традиціоннаго репертуара святочныхъ игръ. Приходящіе съ улицы новые ряженые подкрѣпляютъ составъ исполнителей и разнообразятъ забаву новыми сценами. Къ всенароднымъ-же маскараднымъ играмъ относятся старинныя новогородскія и тихвинскія процессіи такъ называемыхъ *окрутниковъ* и *кудесы* въ кириловскомъ и сосѣднихъ уѣздахъ нынѣшней Новогородской губерніи. Окрутникомъ (отъ областнаго слова окрута—платье), дѣлался встарину всякій, возъимѣвшій охоту въ

костюмѣ или маскѣ напролетъ прогулять всю святочную пору, принять участіе во всѣхъ затѣяхъ, веселиться необузданно и очертя голову, и затѣмъ, по минованіи веселой поры, найти очищеніе въ погруженіи въ прорубь въ Крещенье. То-же значеніе, гу-же дѣятельность получили впослѣдствіи въ Москвѣ такъ называемые *халдеи*, на которыхъ это названіе перешло отъ участниковъ въ *пещномъ дѣйствѣ* (см. ниже), какъ-бы являвшихся ряжеными par excellence. Обыкновенные наряды окрутниковъ въ настоящее время, по описанію Сахарова, бываютъ слѣдующіе: кафтанъ, сшитый изъ рогожи, на которомъ вмѣсто пуговицъ висятъ Валдайскія баранки (первоначально бубеньчики и колокольчики); козакинъ, составленный изъ разныхъ цвѣтныхъ лоскутовъ сукна и холстины; полотенце, перевязанное черезъ плечо, съ висячимъ косаремъ; красный кушакъ съ деревяннымъ охотничьимъ ножемъ. Общій костюмъ толпы окрутниковъ не исключаетъ впрочемъ характерныхъ нарядовъ въ ихъ средѣ. Въ числѣ окрутниковъ въ прежнее время находились особые люди, носившіе странное имя *рольниковъ*, обязанностью которыхъ было пѣть пѣсни и разсказывать сказки.—Составленная и одѣтая такимъ образомъ толпа предпринимала общія процессіи, характеромъ своимъ напоминающія многія черты западнаго карнавала. Такъ въ Тихвинѣ снаряжалась большая лодка, ставившаяся на нѣсколько саней; въ сани впрягается множество лошадей, на которыхъ ѣдутъ верхомъ окрутники; окрутники-же въ разнообразныхъ костюмахъ стоятъ въ этой лодкѣ, нарядно убранной и украшенной флагами; во время процессіи стоящіе въ лодкѣ разъигрываютъ на ней какъ на подвижномъ театрѣ различныя сцены и поютъ комическія пѣсни или пляшутъ.—Въ Кириловѣ до сихъ поръ на святкахъ происходитъ маскарадное шествіе или, по мѣстному названію, *кудесъ*. Ряженые въ уродливыхъ маскахъ собираются толпами отъ трехъ до пятнадцати человѣкъ; передовые несутъ на плечахъ метлы и

ухваты, за ними двигаются остальные члены процессіи и, останавливаясь передъ разными домами, заходятъ въ нихъ и исполняютъ всесвѣтную комедію о Максимиліанѣ и его сынѣ Адольфѣ (*). Что современные кудесы, утратившіе въ значительной степени свой оригинальный характеръ, восходятъ къ древней порѣ народной жизни, вполнѣ несомнѣнно. Самое названіе ихъ, родственное съ *кудесникъ*, *кудесить* и т. д., свидѣтельствуетъ о связи, ихъ соединяющей съ старинными религіозными обрядами, а костюмы участвующихъ въ кудесахъ и метлы, которыми они вооружены, ясно говорятъ, что первоначально кудесы составляли часть какого-либо обряда, чествовавшаго изгнаніе смерти или зимы; вооруженіе метлами и другими орудіями, напоминающее собой опахиванье, знаменуетъ какъ-бы стремленіе разсѣять, разнести тучи, разогнать мракъ.

Участниками всѣмъ важнѣйшихъ народныхъ обрядовъ, или вѣрнѣе истинными вдохновителями и организаторами ихъ мы встрѣчаемъ достолюбезныхъ народу во всѣ вѣка скомороховъ; поэтому и въ сферѣ зачатковъ народной драмы ихъ дѣятельность выступаетъ разительными чертами. Вопросъ о происхожденіи скоморошества на Руси до сего времени крайне неразработанъ и подаетъ еще поводъ къ произвольнымъ толкованіямъ. Господствуетъ мнѣніе объ иноземномъ происхожденіи скомороховъ, мнѣніе въ общемъ довольно правдоподобное, хотя пришли-ли они къ намъ изъ Византіи, гдѣ дворъ императоровъ кишилъ всякаго рода гистріонами, мимами, мумерами, или впервые зашли они къ намъ съ запада, опредѣлить трудно. Шафарикъ въ *Славянскихъ Древностяхъ* (**),

(*) Для вышеизложеннаго см. Сахарова, Сказан. Р. Нар. Часть I, кн. 2. с. 9. Труды Яросл. Ст. Комит. 1866. I. Новгор. губ. вѣд. 1869 № 3.

(**) Славянскія древности изд. 1837. Т. I кн. II, 244—6.

основываясь на показаніяхъ нѣкоторыхъ древне-германскихъ лѣтописцевъ, и ссылаясь на однозначущія догадки современныхъ ученыхъ, возводитъ цѣлую оригинальную теорію, по поводу этого спорнаго вопроса. Скоморохи, по мнѣнію его, суть потомки Скамаровъ, (scamares, Σκαμαρεις), хищнаго народа, образующаго вѣтвь уральской Чуди и появившагося на Дунаѣ вмѣстѣ съ Гуннами и Аварами. «Когда въ 570 г. Авары, заключивъ миръ съ Греками, возвращались въ свои жилища, Скамары неожиданно напали на нихъ изъ засадъ и ограбили. Іорнандъ тоже говоритъ объ abactoribus scamarisque et latronibus undecumque collectis; житіе св. Северина, писанное Эвгиппіемъ въ 450—500 г., говоритъ о latrones quos vulgus scamaros appelabat.» Древнѣйшее извѣстіе о Скамарахъ Шафарикъ находитъ у Приска, считая его *Итамары* за одноличное съ Скамарами племя; такимъ образомъ достовѣрно, что Скамары жили еще въ первой половинѣ пятаго вѣка въ нынѣшней Венгріи близь Дуная; о нихъ напоминаютъ названія нѣсколькихъ урочищь, въ восточной Галиціи (четыре деревни Скоморохи, одна Скомороче, одна Скоморохе) и въ люблинскомъ округѣ.—Въ подтвержденіе своей догадки Шафарикъ сближаетъ съ племеннымъ названіемъ Скамаровъ древне-нѣмецкій юридическій терминъ scamera въ смыслѣ *грабителей* и разъясненіе въ томъ-же смыслѣ словъ scamaros, scamarae, scamaratores въ Глоссаріи Дюканжа.—Нельзя отказать этой гипотезѣ въ остроуміи и правдоподобности; развеселые, но грубые, рѣзкіе и не всегда отличающіеся строгой нравственностью (въ этомъ убѣждаютъ какъ обличенія духовенства, такъ и мѣры свѣтскихъ властей и наконецъ самыя народныя пѣсни, нерѣдко приписывающія скоморохамъ воровство, поджогъ и иныя преступленія, связанныя съ ихъ бездомной скитальческой жизнью) позднѣйшіе скоморохи могутъ быть потомками угасшаго племени-бродяги, котораго праздная кочевая жизнь, полная треволненій, борьбы, отличающая-

ся грубостью и необузданностью во всемъ, разумѣется и въ весельѣ и забавѣ, кидаясь въ глаза современникамъ, снискала ему имя, ясно указывающее на его профессію.—Таковы, быть можетъ, были первые скоморохи, ходящіе, по словамъ нашихъ пѣсенъ и по свидѣтельству Стоглава, предпочтительно толпами, подъ предводительствомъ одного или двухъ лицъ изъ своей среды, какъ-бы храня и въ этомъ отголосокъ прежняго воинственно-кочеваго характера своей жизни. Съ вѣками выродились потомки Скамаровъ, но названіе ихъ, обрусѣвшее до превращенія въ *скомороховъ*, такъ и пошло изъ вѣка въ вѣкъ, прилагаясь къ людямъ, посвящавшимъ себя той-же жизни.—Отзываясь на естественное стремленіе народныхъ массъ найти возможность забвенія мелкихъ заботъ жизни, перевѣсить ея ровное теченіе весельемъ, выходящимъ изъ ряду вонъ, скоморохи всегда являются любезными народу, хранящему къ нимъ тайное влеченіе даже и тогда, когда при измѣнившемся подъ вліяніемъ христіанства характерѣ народной жизни, скоморошество оффиціально принимало значеніе отступнической, языческой прелести; народныя пѣсни, сказки и пословицы часто обнаруживаютъ это сильное влеченіе народа къ скоморохамъ. Веселое житье очертя голову, вѣчное треньканіе гудка или трель свирѣли, невольно подергивающая плечи слушателя и заставляющая ноги его идти въ плясъ, кажутся народу предметомъ справедливой зависти. Сватается на вдовушкѣ купецъ, поетъ одна пѣсня (*), и сказываетъ житья-бытья пятьсотъ кораблей; она отказываетъ ему.—«Умомъ-разумомъ раскину—не быть дѣлу такъ!» отвѣчаетъ она и посадскому молодцу.

Сватался на Дунюшкѣ веселый скоморохъ,
Сказывалъ житья-бытья: свирѣль, да гудокъ!

(*) Пѣсни собр. Якушкинымъ. Отечеств. Записки. 1860. VII. 190.

Думаю подумаю; пойду за него,
Умъ разумъ раскину—все быть дѣлу такъ.
Когда я сыта, я несыта, завсегда я весела:
Кто это идетъ?—«Скоморохова жена!»

Даже въ пословицахъ, съ виду иронически относящихся къ скоморохамъ, слышится расположеніе къ нимъ: «волынка да гудокъ собери намъ домокъ, соха да борона раззорили наши дома,» «Богъ далъ попа, а чортъ скомороха,» и т. д. Это не жесткій укоръ, но насмѣшка, въ которой проглядываетъ сознаніе чужой залихватской молодцеватости.—Восходя къ древнѣйшимъ письменнымъ и устнымъ памятникамъ роднаго слова, мы съ раннихъ поръ встрѣчаемъ указанія на особое развитіе скоморошества. Обращаясь напримѣръ къ сочиненіямъ Θеодосія Печерскаго (*), въ поученіи его о казняхъ Божіихъ встрѣчаемъ упоминаніе, въ числѣ другихъ искушеній рода человѣческаго, и о скоморохахъ съ гуслями, сопѣлями и всякими играми и дѣлесы неподобными.—Въ житіи Θеодосія, писанномъ Несторомъ, представляется цѣлая картина пира при дворѣ кіевскаго князя. Придя однажды къ князю, Θеодосій засталъ его окруженнымъ множествомъ пѣвцовъ и скомороховъ: одни играли на гусляхъ, другіе на органахъ, иные на голосахъ пѣли пѣсни. Θеодосій смутилъ князя на мгновеніе вопросомъ, такъ-ли будетъ на томъ свѣтѣ, и веселье на время прекратилось, чтобъ возобновиться по уходѣ святаго, такъ какъ «таковъ былъ обычай у князя.»—Непрерывный рядъ обличеній, которыми духовенство всегда громило любезныхъ народу скомороховъ, обличеній, не прекращающихся почти вплоть до XVIII вѣка, свидѣтельствуетъ о распространенности и живучести скоморошества и при этомъ косвенно сообщаетъ наибольшее число свѣденій о немъ. Обличенія эти рисуютъ намъ

(*) Ученыя записки Акад. Н. 1856 кн. II. в. II.

скомороховъ главнѣйшими участниками народныхъ обрядовъ; въ свадебной драмѣ они играютъ одну изъ первыхъ ролей и всегда идутъ съ пѣснями, плясками и импровизированными шуточными сценами во главѣ свадебнаго поѣзда. Настаетъ-ли тризна по умершемъ и на кладбище сойдется толпами народъ, невольно настроенный на грустный ладъ, являются скоморохи, и мигомъ настроеніе мѣняется, печаль уступаетъ мѣсто необузданному веселью и «мужи и жены отъ плача преставше начнутъ скакати и плясати и въ долони бити и пѣсни сатанинскія пѣти.» — Купальскіе и колядные обряды также не обходились безъ участія скомороховъ. Игра на музыкальныхъ инструментахъ, замрахъ или зурнахъ, домрахъ, гудкахъ, трубахъ, гусляхъ, шутовскія пѣсни, разъ сложившіяся и хранимыя народной памятью, цѣлыя сцены съ правильнымъ распредѣленіемъ ролей между членами скоморошьей артели, одѣтыми въ пестрые костюмы, увѣшанные бубенчиками, переряживанье въ звѣриныя шкуры или людскіе наряды и наконецъ надѣваніе масокъ (хари, скураты), казавшееся почему-то въ глазахъ пуристовъ наибольшимъ и тягчайшимъ прегрѣшеніемъ «глумотворцевъ,» — таковы были занятія, таковъ репертуаръ или, употребляя подлинное выраженіе, промыселъ скомороховъ. — Участвуя въ народныхъ обрядахъ, они входили въ внутренній бытъ народа, проникали въ семейную жизнь и, славясь остроуміемъ и находчивостью, нерѣдко становились посредниками въ рѣшеніи важныхъ семейныхъ вопросовъ. Старая пѣсня о Гостѣ Терентьищѣ (*) рисуетъ ихъ намъ съ этой стороны, давая въ то-же время нѣкоторое понятіе и объ импровизаціяхъ скомороховъ. Гость Терентьище идетъ искать лекарей для исцѣленія жены, которую во любви держалъ, отъ непонятнаго недуга; по дорогѣ ему попадаются «веселые скоморохи, скоморохи люди вѣжливые, скоморохи

(*) Кирша Даниловъ. Древн. Россійск. стихотворенія, стр. 13.

очестливые». Узнавъ о его заботѣ, они изо ста рублей берутся вылечить его жену. «Повели его Терентьища по славному Новугороду, завели его во тотъ во темный рядъ, а купили шелковый мѣхъ; пошли они во червленой рядъ, да купили червленой вязъ, а и дубину ременчатую, половина свинцу налиту. Посадили Терентьища во тотъ шелковой мѣхъ; мѣхоноша (доселѣ сохранившееся названіе одного изъ скомороховъ, чья обязанность была наряжаться или покрайней мѣрѣ носить за плечами мѣхъ) за плечи взялъ.» — Они приносятъ женѣ гостя ложное извѣстіе о его смерти и, приглашенные радостной вдовушкой пропѣть веселую пѣсню, садятся на лавочкѣ, заигрываютъ во гусельки и поютъ:

Слушай шелковой мѣхъ
Мѣхоноша за плечами.
А слушай Терентій гость
Что про тебя говорятъ,
Говоритъ молодая жена
Про стара мужа Терентьища:
Въ дому бы тебя вѣкъ не видать;
Шевелись шелковой мѣхъ
Вставай-ко Терентьище
Лечить молодую жену .... и т. д.

Повидимому впечатлѣніе скоморошьихъ игръ было до того сильно, что увлекало за собой даже представителей того начала, которое искони было враждебно всякому остатку древней народной жизни. По высоко-любопытному свидѣтельству поученія митрополита Даніила (*) «нѣцыи отъ священныхъ, яже суть сіи пресвитеры и діаконы и иподіаконы и четци и пѣвцы, глумяся, играютъ въ гусли, въ домры, въ смыки и

(*) Афанасьевъ. Поэтич. Воззрѣнія. Томъ I.

въ пѣснехъ бѣсовскихъ и въ безмѣрномъ и премногомъ піянствѣ и всякое плотское мудрованіе и наслажденіе паче духовныхъ любяще.» — Противодѣйствіе духовныхъ властей встрѣчало впрочемъ поддержку въ кружкахъ набожныхъ; подъ вліяніемъ крайняго пуризма слагались даже цѣлыя легенды, прямо приписывавшія скоморохамъ общеніе съ нечистымъ духомъ. Говорилось (*), что однажды—«умысли сатана, како отвратити людей отъ церкви, и собравъ бѣсы, преобрази въ человѣки и идяше въ сборѣ велицѣ упестренѣ въ градъ и вси біяху въ бубны, другіи въ козици и въ свирѣли и иніи *возложьше на я скураты*, идяху на злоумышленіе къ человѣкомъ; мнози же оставивши церковь и на позоры бѣсовъ течаху».

Извѣстенъ лишь одинъ чисто-мѣстный и несомнѣнно позднѣйшій случай, гдѣ скоморохи являются носителями чего-то въ родѣ духовнаго театра. Это такъ называемые въ Бѣлоруссіи волочобники, по замѣчанію очевидцевъ (**), «нѣчто въ родѣ древнихъ гусляреи или баяновъ (?), воспѣвавшихъ въ пѣсняхъ или разсказывавшихъ въ сказкахъ какія нибудь событія, которыми ознаменованъ такой или другой праздникъ» и т. д. Волочобники ходятъ по селамъ въ теченіе всѣхъ святокъ и святой недѣли. Первоначальныя черты внутренняго строя скоморошества живы и у нихъ; такъ одинъ изъ главныхъ носитъ старое названіе мѣхоноши, хотя роль его ограничивается ношеніемъ въ мѣшкахъ всякаго наколядованнаго добра. Они носятъ съ собой палатку съ разными изображеніями Бога и святыхъ и, показывая ихъ домохозяевамъ, передаютъ въ сопровождающихъ показъ пѣсняхъ краткое обо-

---

(*) Костомаровъ. Очеркъ домашней жизни въ XVI и XVII столѣт. 1860. 141.

(**) П. Шпилевскій. Бѣлоруссія въ характер. описаніяхъ. Очеркъ IV. Пантеонъ 1856.

зрѣніе жизни чтимыхъ народомъ святыхъ съ указаніемъ ихъ вліянія на силы природы; однимъ словомъ, въ этихъ пѣсняхъ самимъ народомъ сведенъ обрядовый календарь, на составленіе котораго полагается столько труда учеными. Обращаясь къ хозяину, волочобники поютъ:

Одчини вакно, поглядзи на дворъ:
На твоимъ дворѣ стаиць шатеръ
Навюсеньки, бялюсеньки,
А у тымъ шатры залатое кресла,
На томъ креслѣ самъ Богъ сядзиць
Передъ Богомъ усѣ святки
Шикуютца, рахуютца
Катораму святому напередъ пойци?
Святые сороки напередъ пошли
Святы Алексѣй сохи чешець
Святое Благовѣщанье заорываець
. . . .
Святы Юрья, Божій посолъ
Да Бога пашовъ
А узявъ ключи залатые
Атамкнувъ землю сырусенькую
Пусьцивъ росу цяплюсенькую
На Бѣлую Русь и на увесь свѣтъ.

Скоморохи, равно какъ и захожіе чужеземные фигляры, число которыхъ къ концу XVII вѣка значительно увеличивается, кромѣ пѣсенъ, плясокъ, небольшихъ сценъ и разговоровъ комическаго содержанія, исполняемыхъ ими самими въ лицахъ, съ раннихъ поръ начинаютъ носить съ собою подвижныхъ куколъ или маріонетокъ и при помощи ихъ давать болѣе обширные размѣры представленіямъ. У Олеарія встрѣчаемъ любопытное описаніе незатѣйливой переносной сцены, которую скоморохи устраивали для представленія маріонет-

ныхъ піэсъ. «Для этого, говоритъ онъ, они обвязываютъ вокругъ своего тѣла простыню, поднимаютъ свободную ея сторону вверхъ и устроиваютъ надъ головой своей такимъ образомъ нѣчто въ родѣ сцены (theatrum portatile), съ которою они и ходятъ по улицамъ, и показываютъ на ней изъ куколъ разныя представленія» (*). Иногда-же вмѣсто подобнаго устройства скоморохи носили на головѣ простыя доски съ подвижными куклами, придавая имъ различныя забавныя положенія (**). Странствующіе комедіанты, введшіе въ употребленіе маріонетки при своихъ играхъ, были, безъ сомнѣнія, какъ Русскіе, такъ и пришельцы; въ послѣднемъ случаѣ, болѣе всего Голландцы, такъ какъ Олеарій, говоря объ описываемыхъ представленіяхъ, отмѣчаетъ даже современное голландское названіе ихъ — klücht (шалость). Какъ всегда, скоморохи-маріонетщики ходили по городамъ и селамъ не одиноко, а въ сопровожденіи другихъ фигляровъ и музыкантовъ. Тотъ-же путешественникъ говоритъ, что напр. вожаки медвѣдей имѣли при себѣ всегда подобныхъ комедіантовъ, что уличные скрипачи всенародно воспѣвали съ аккомпаниментомъ музыки тѣ циническія дѣйствія, которыя тутъ-же показывались молодежи комедіантами. — Въ качествѣ импровизованныхъ сценъ, представленія маріонетщика никогда не были записаны и грубый первобытный фарсъ пропалъ для насъ безслѣдно. Одни лишь замѣчанія разновременныхъ наблюдателей даютъ намъ нѣкоторое понятіе о духѣ и характерѣ исполнявшихся піэсъ. Эти фарсы носили на себѣ яркій отпечатокъ современнаго народнаго вкуса и своей сальностью и цинизмомъ поражали иностранныхъ путешественниковъ, съ сожалѣніемъ свидѣтельствующихъ, что на неблагопристойныя представле-

---

(*) Путешествіе Олеарія, въ Чтеніяхъ Общ. Ист. и Д. 1868. кн. 3 стр. 678.

(**) Костомаровъ. Очеркъ домашн. жизни и т. д. 1860 стр. 140.

нія эти стекается всегда большая толпа и что па нихъ съ большимъ любопытствомъ смотритъ нетолько молодежь, но недоросшія дѣти и женщины. Цинизмъ фарсовъ заключался въ передачѣ движеніями маріонетокъ, рѣчами и даже тѣлодвиженіями скомороховъ сладострастныхъ сценъ, при чемъ не стѣснялись изображеніемъ ихъ въ самыхъ грубыхъ формахъ, оскорбляющихъ стыдливость обоихъ половъ. Тотъ-же характеръ отличалъ, по словамъ Олеарія, пляски, которыми комедіанты сопровождали свои игры; въ примѣръ неблагопристойности подобныхъ плясокъ онъ указываетъ на ту, которою странствующіе фигляры угостили, вполнѣ непрошенные, нѣмецкаго путешественника Якоба, разсказывающаго съ отвращеніемъ объ этой неожиданно оказанной ему чести.—Представленія маріонетокъ длились въ продолженіе цѣлыхъ столѣтій и имѣютъ свою исторію, которую мы прослѣдимъ въ общихъ чертахъ наряду съ развитіемъ духовной драмы; занесенные изъ чуждой среды, они слишкомъ поздно развили первичные импровизованные тексты въ округленныя народныя піэсы,— это совершилось какъ-бы подъ покровомъ духовной стихіи и въ такъ называемомъ *вертепѣ.* Поэтому и первобытный театръ маріонетокъ не можетъ быть отнесенъ къ числу стихій серьезно вліявшихъ па развитіе драмы, такъ какъ остался въ сыромъ, невоздѣланномъ видѣ; одинъ лишь раекъ, продуктъ взаимподѣйствія маріонетокъ и лубочныхъ картинъ, остается теперь отдаленнымъ отголоскомъ стараго фарса, и цинизмомъ присловій раевщика напоминаетъ росказни скомороховъ временъ Оллеарія.

О театральныхъ представленіяхъ, укоренившихся у другихъ народовъ, Русскіе люди узнавали нерѣдко отъ бывалыхъ людей, путешественниковъ или царскихъ пословъ. Пять разновременныхъ свидѣтельствъ говорятъ въ подтвержденіе этого. Котовъ (1623—1624) былъ свидѣтелемъ персидской религіозно-воен-

ной церемоніи; онъ разсказываетъ (*), какъ «изъ царства всѣ выходили на поле и ведутъ верблюда, одѣтаго коврами и всякими цвѣты украшеннаго, а передъ верблюдомъ ходятъ, да въ суренки играютъ. Передъ нимъ понесутъ копье и топоръ и идетъ великій полкъ Испаганцевъ и всѣ съ вязьемъ и вопятъ всяко и во весь голосъ, что бѣшеные. И какъ того верблюда выведутъ на поле, а тамъ мѣсто учинено, что гумно разчищено; и какъ поѣдетъ самъ Шахъ и съ нимъ всѣ ханы и Султаны, и выѣдетъ Дорога а по нашему городовой бояринъ, тотъ былъ Грузинскій царевичъ; а за нимъ принесутъ на ратовище на одномъ концѣ рогатина а на другомъ копье нарядное съ золотымъ яблокомъ.... Шахъ читаетъ молитву, Дорога ударяетъ копьемъ верблюда, отсѣкаетъ голову, потомъ поднимаютъ мужика и держатъ долгое время, потомъ за голову происходитъ бой» и т. д.—Другіе путешественники передавали разсказы о мистеріяхъ и спектакляхъ, видѣнныхъ ими въ Западной Европѣ. Авраамій Суздальскій, по пути на Флорентійскій соборъ, видѣлъ въ 1437 году (**) въ Любекѣ въ церкви представленіе Благовѣщенія. Вверху, говоритъ онъ, былъ устроенъ престолъ, гдѣ находился Богъ Отецъ съ евангеліемъ въ лѣвой рукѣ. Внизу виднѣлась кровать, на ней отрокъ въ дѣвичьемъ платьѣ, изображавшій Богородицу. Ангелъ спускался по двумъ веревкамъ отъ Бога Отца. Четыре пророка, съ письменами въ рукахъ, препирались о томъ, откуда изойдетъ людямъ благодать. Представленіе закончилось при раскатахъ грома и освѣщеніи всего огнемъ.—Въ 1637 году посланники Михаила Ѳедоровича, Проестевъ и Леонтьевъ, присланные въ Польшу для переговоровъ о бракѣ польскаго королевича и великой княжны Ирины Михайловны, были приглашены на придворный спектакль; мы узнаемъ о томъ собствен-

---

(*) Временникъ Общ. Ист. и Древн. 1852. книга, 13-я. Стр. 15—17.
(**) Русская Вивліофика, Новикова, т. 17, стр. 179.

но потому, что при этомъ произошло небольшое замѣшательство отъ нежеланія пословъ нарушить честь государеву. Ихъ посадили смотрѣть *комедію, а по Русски потѣху* рядомъ съ папскимъ легатомъ, говоря, что легатъ при дворѣ для духовныхъ, а не для посольскихъ дѣлъ и потому нечего имъ съ нимъ тягаться. Дѣло уладилось, когда легата посадили по лѣвую сторону пословъ, а Владиславъ съ женой и съ сыномъ сѣлъ по правую сторону въ полсажени отъ нихъ. Этимъ послы остались очень довольны и похвалились въ своемъ статейномъ спискѣ радѣніемъ къ чести государя (*). — По хронологическому порядку за этимъ показаніемъ слѣдуетъ подробный разсказъ посланника Лихачева о содержаніи одной изъ комедій, видѣнныхъ имъ при посѣщеніи Флоренціи въ 1659 году (†). Онъ выбираетъ очевидно любопытнѣйшую и наиболѣе дорого стоившую піэсу (по его словамъ комедія «была дѣлана до посланниковъ за восемь недѣль а стала-де она въ 8,000 ефимковъ); всѣхъ-же комедій было при немъ во Флоренскѣ три игры разныхъ.» Описываемая Лихачевымъ піэса очевидно принадлежала ко многому множеству парадныхъ представленій съ содержаніемъ аллегорическимъ и сильною примѣсью миѳологическаго элемента, которыя были такъ въ модѣ въ итальянской придворной жизни того времени. Пышность постановки, разнообразіе машинъ и блескъ костюмовъ, всегда отличавшіе ихъ, возвышали въ глазахъ Лихачева значеніе видѣнной имъ піэсы и разсказъ его, преисполненный указаній на чудеса постановки, безъ сомнѣнія былъ въ глазахъ современныхъ Москвичей причудливой волшебной сказкой.

Въ палатахъ, открывшихся взглядамъ зрителей, «объявилося море, колеблемо волнами, а въ морѣ рыбы, а на рыбахъ люди ѣздятъ; а въ верху палаты небо, а на облакахъ си-

(*) Исторія Россіи Соловьева, томъ IX, стр. 201.

(†) Русская Вивліоѳика, томъ 4. стр. 350—351.

дятъ люди: и почали облака и съ людьми на низъ опущаться, подхватя съ земли человѣка подъ руки, опять въ верхъ-же пошли.» Потомъ на сценѣ явилось солнце и мѣсяцъ, въ видѣ сѣдаго человѣка и дѣвицы въ каретахъ, запряженныхъ аргамачками, которые «какъ быть живы, ногами подрягиваютъ.» — Затѣмъ декорація перемѣнилась и стало видно поле, полное костей человѣческихъ, которыхъ клевали вороны; поле смѣнилось моремъ, на которомъ колыхались корабли, полные народа.—Въ заключеніе этой безсвязно разсказанной пiэсы было дано на сценѣ примѣрное сраженіе, гдѣ рубились саблями и изъ пищалей стрѣляли, и наконецъ балетъ, исполненный «молодцами и дѣвицами въ золотѣ.» Все представленіе завершилось фарсами шута, который притворялся голоднымъ, поѣдалъ громадное количество хлѣбовъ и все «прошалъ ѣсть.» —Наконецъ, за четыре года до открытія театральныхъ представленій въ Москвѣ, въ 1668 году, посолъ Потемкинъ видѣлъ въ Парижѣ комедію *Игра любви и фортуны* и Мольерова *Амфитріона*; въ антрактахъ между пiэсами исполнены были небольшіе балеты, а представленіе открыто было симфоніею или увертюрой. Но русскій дипломатъ не оцѣнилъ вполнѣ значенія всего видѣннаго имъ; наивный и неподготовленный къ наслажденію прекрасной игрой актеровъ, понятной и при недостаточномъ знаніи чуждаго языка, онъ обратилъ вниманіе на мелочныя подробности; Мольеровской пiэсы онъ не замѣтилъ, а напротивъ восхитился послѣдовавшей за нею скачкою, подобно тому какъ до него Лихачевъ съ любовью описалъ явленіе аргамачковъ, подрягивавшихъ ногами, какъ быть живые; такимъ образомъ о составѣ спектакля, даннаго въ честь русскаго посланника, мы подробнѣе узнаемъ изъ современныхъ французскихъ свидѣтельствъ.

Изъ сказаннаго ясно, насколько русскому человѣку XVII вѣка было извѣстно состояніе театра на Западѣ Европы, на которомъ блистали уже Гансы Саксы, Айреры, Мольеры; ниже

будутъ указаны причины слабаго развитія духовной драмы русской, которая знаетъ одинъ лишь позднѣйшій видъ мистеріи, школьную драму; здѣсь-же, прежде чѣмъ покинуть вступительный періодъ исторіи русскаго театра, мы позволимъ себѣ сдѣлать отступленіе и познакомить читателя съ одною любопытной гипотезой, нѣкогда съ забавной смѣлостью заявленной въ русской литературѣ. Такъ какъ мы уже находимся въ мірѣ средневѣковаго театра, то считаемъ простительнымъ ввести эту небольшую и курьезную *интерлюдію*. Историкъ-дилеттантъ Елагинъ, въ своемъ уже забытомъ *Опытѣ повѣствованія о Россіи* (*) выражаетъ убѣжденіе, что начало духовнаго театра у насъ современно введенію христіанства и что извѣстный разсказъ лѣтописца о колебаніяхъ Владиміра между различными религіями есть ничто иное, какъ передача содержанія большой мистеріи, цѣлью которой было нагляднымъ обзоромъ сущности различныхъ исповѣданій склонить Владиміра къ принятію православія. «Хитрой Гречанкѣ, матери Святополка, въ монастырѣ бывшей, были извѣстны зрѣлища.» При помощи ея миссіонерами была поставлена мистерія. Елагинъ берется даже указать отдѣльныя дѣйствія ея. Такъ въ первомъ дѣйствіи проводятъ Болгаръ, государь сидитъ одинъ—созерцаетъ живопись, второе—папскіе послы являются какъ раскольники, въ третьемъ изображается уничиженіе жидовъ, въ четвертомъ греческій философъ показываетъ картину страшнаго суда. «Новое доказательство дѣйствія театральнаго, ибо сіе показаніе ничто иное есть какъ то, что въ театральныхъ сочиненіяхъ внезапнымъ пораженіемъ называется. Посылать пословъ,—это необходимо было сочинителю для развязки и выигрыша времени. 5-ое дѣйствіе. Послы возвратились и государь приказываетъ имъ говорить предъ дружиной. Когда они разсказали, то всѣ единогласно говорятъ, что еслибъ худъ былъ

(*) Книга 1-я. М. 1803. стр. 392—399.

греческій законъ, то Ольга не приняла-бы его. Этотъ отвѣтъ дружины есть-де ничто иное какъ хоръ въ мистеріи; самое изложеніе Несторомъ всей исторіи обращенія Владиміра въ видѣ разговоровъ служитъ въ глазахъ автора яснымъ подтвержденіемъ, что оно взято «изъ записокъ театральнаго зрѣлища........»

И такъ разсказы пословъ о видѣнныхъ ими въ чужихъ краяхъ мистеріяхъ и пышныхъ придворныхъ спектакляхъ, немногіе драматическіе обряды современнаго богослуженія въ связи на живымъ драматическимъ началомъ, проникшимъ и въ міръ съ родныхъ пѣсенъ и обрядовъ,—всё это значительно подготовило почву для введенія правильныхъ театральныхъ представленій, располагало умы въ пользу ихъ и значительно облегчило смѣлое нововведеніе, водворенное въ Москвѣ кочевыми западными комедіантами. Тому-же способствовало и усиленіе въ составѣ двора новаго элемента, благопріятнаго всякому перениманію западныхъ обычаевъ и сближенію съ Европой вообще. Матвѣевы, Ртищевы и другіе піонеры новаго движенія, не страдали болѣе враждебною всякой новизнѣ косностью; иностранный элементъ Московскаго населенія, разнообразныя посольства, наѣзжавшія всё чаще въ Москву, нерѣдко въ сопровожденіи цѣлыхъ хоровъ музыки, фигляровъ, фокусниковъ, были уже надежной поддержкой *западниковъ* того времени. Наконецъ въ самой личности царя, столь важной по вліянію своему на успѣхъ нововведенія въ то время, когда сумма наибольшаго движенія русской жизни сосредоточивалась вокругъ двора,—въ личности царя, въ его характерѣ и наклонностяхъ театръ не могъ не встрѣтить сильной поддержки. Постепенно отрѣшаясь отъ преданія и обычаевъ стараго времени, и прислушиваясь къ отдаленному шуму возрождающейся европейской жизни, Алексѣй Михайловичъ время отъ времени, хотя и не безъ робости и раздумья, рѣшался усвоивать пріемы и обычаи иноземнаго придворнаго быта, и покидая предпочти-

тельно назидательный и полу-религіозный характеръ царскихъ утѣхъ прежняго времени, шелъ на встрѣчу чисто-свѣтскимъ удовольствіямъ. Одно уже составленіе цѣлаго устава любимой его соколиной охоты и веселое правило отводить дѣлу время и потѣхѣ часъ, обличаютъ въ Алексѣѣ Михайловичѣ стремленіе къ наслажденію жизнью и ея благами. Послѣ строгихъ мѣръ Михаила Ѳедоровича, принятыхъ, подъ вліяніемъ совѣтовъ духовенства, противъ скомороховъ и бродячихъ музыкантовъ, у которыхъ отбирались инструменты и цѣлыми возами сжигались на площади, Алексѣй Михайловичъ открыто обнаруживаетъ любовь къ музыкѣ и расположеніе послушать время отъ времени въ покояхъ дворца игру на органахъ, фіолахъ, трубахъ и другихъ незатѣйливыхъ инструментахъ современнаго ему оркестра. Поэтому понятна готовность, съ которою онъ допустилъ во время ужина во дворцѣ 2 октября 1672 года исполненіе нѣсколькихъ музыкальныхъ піэсъ новоприбывшимъ въ Москву нѣмецкимъ оркестромъ, подъ управленіемъ Готфрида Іоганна Грегори, именовавшаго себя почему-то магистромъ. Новый оркестръ оказался искуснѣе всѣхъ прочихъ и заслужилъ полное одобреніе царя и его приближенныхъ. Съумѣвъ расположить ихъ въ свою пользу, Грегори рѣшился снять съ себя личину, принятую изъ понятной осторожности, открыть Матвѣеву, какъ наиболѣе высоко поставленному и расположенному къ иностранцамъ лицу, настоящую причину своего пріѣзда,—желаніе открыть въ Москвѣ театральныя представленія, словомъ рѣшился сознаться, что пріѣхавшіе съ нимъ люди вовсе не музыканты, а составляютъ небывалую на Руси ассосіацію актеровъ, комедіантовъ; при этомъ онъ въ общихъ чертахъ указалъ на сущность ихъ занятій и на характеръ ихъ искусства (*). Неожиданная но-

---

(*) Считаемъ необходимымъ здѣсь небольшое отступленіе, вызванное новымъ мнѣніемъ, заявленнымъ относительно перваго пе-

вость не могла не поразить царя и его близкихъ; какъ ни заманчива была она, какъ ни сильно было желаніе изведать сладость негаданнаго удовольствія, но боязнь слишкомъ смѣло пойти вразрѣзъ съ преданіемъ и этикетомъ и нарушить характеръ величавой замкнутости, умышленно придаваемой внутреннему быту государя, естественно возбудила робость и нерѣшительность. Съ одной стороны потребовали разъясненія отъ актеровъ, съ другой искали совѣта у высшаго духовенства. Результатъ справокъ былъ вполнѣ удовлетворителенъ;

ріода русскаго театра. Точнѣе говоря, это лишь заявленіе мнѣнія стараго, но нигдѣ еще по сю пору не высказаннаго. Мы говоримъ о показаніяхъ знаменитаго Дмитревскаго, усердно работавшаго надъ исторіею русскаго театра, и въ свое время представившаго свою рукопись въ Россійскую Академію; рукопись эта утрачена, но добытые Димитревскимъ факты сбережены въ бумагахъ ученика его Яковлева, которыя имѣлъ подъ руками г. Кони, обнародовавшій ихъ въ забытомъ нынѣ журналѣ *Русская сцена* 1864 года (*Русскій театръ, его судьбы и его историки*). Степень достовѣрности показаній Дмитревскаго не можетъ быть вполнѣ выяснена, такъ какъ во всѣхъ случаяхъ не показаны источники, откуда заимствованы свидѣтельства о фактахъ первой важности. Если вѣрить Дмитревскому, театральныя представленія начались въ Москвѣ семью годами раньше времени, обыкновенно принимаемаго за начало театра въ Россіи; въ 1665 году исполнялись будто-бы народныя комедіи на площадяхъ, откуда перешли въ придворную сферу. Въ 1671 году во время празднествъ по случаю втораго брака Алексѣя Михайловича, была исполнена боярами, ими-же сочиненная піэса *Баба-Яга*, а у Милославскаго и Матвѣева исполнялись *домашнія комеди*. Это побудило царя къ устройству представленій въ Преображенскомъ, для чего Матвѣеву велѣно было выписать изъ заграницы комедіантовъ. Іюня 8 того-же года, въ день рожденія царевича Ѳеодора, представлена была комедія „*Туръ*, съ пѣснями, плясками казацкими, уральски ми, польскими танцами, и игрищами разны“ (!!) Туръ при этомъ изображалъ древнее славянское божество (?); далѣе слѣдовали піэсы *Праздникъ Лады* и *Коляда*. Послѣ этихъ уже неоднократныхъ спектаклей прибыли выписанные Нѣмцы, т. е. труппа Грегори, и открыли-де свои представленія 13 іюля 1672. Считаемъ возможнымъ не довѣрять всему этому набору фактовъ, ни-

репертуаръ Грегори состоялъ изъ піэсъ набожнаго и богобоязненнаго содержанія и не могъ ни въ чемъ уронить честь государя; опасенія же упрека въ новшествѣ и уклоненіи отъ православныхъ преданій были положительно разсѣяны царскимъ духовникомъ, указавшимъ на употребительность театральныхъ представленій при византійскомъ дворѣ. Успокоенный насчетъ безвредности театра, Алексѣй Михайловичъ далъ согласіе открыть представленія, и мѣстомъ для нихъ назначилъ свой дворецъ въ селѣ Преображенскомъ. Это было въ послѣднихъ числахъ октября, а ноября 2-го уже было на-

---

чѣмъ не подтвержденныхъ; не будемъ уже говорить о томъ, до какой степени возможны были піэсы миѳологическаго содержанія, и въ особенности величающія русское баснословіе, при дворѣ царя; укажемъ лишь на разногласіе хронологическихъ данныхъ и другихъ показаній между словами Дмитревскаго и свидѣтельствами современниковъ начала театра. Прежде всего бросается въ глаза, что по Дмитревскому первое представленіе Нѣмцевъ было 13 іюля и исполнена была піэса объ Олоѳернѣ; множество-же современныхъ памятниковъ согласно показываетъ, что первое представленіе, столь сильно всѣхъ поразившее и оставшееся у многихъ въ памяти, было 2-го ноября. Затѣмъ покажется удивительнымъ не подлежащій сомнѣнію разсказъ о недовѣріи, предосторожностяхъ и разспросахъ, которые царь предпослалъ разрѣшенію представленій, о совѣщаніяхъ его съ духовникомъ, переговорахъ Матвѣевскаго переводчика и т. д.,—къ чему было разспрашивать о сущности театра, если уже за семь лѣтъ до этого драматическія представленія были въ полномъ разгарѣ не только при дворѣ, но и на площади; къ чему вела боязнь, не противорѣчатъ-ли піэсы Нѣмцевъ, заимствованныя изъ Библіи, духу православной вѣры, если при дворѣ были такъ въ ходу піэсы, преисполненныя *эллинской прелести*, и снабженныя заразъ казацкими, уральскими и даже польскими танцами?— Что свѣденія о зрѣлищахъ въ Москвѣ за XVII столѣтіе пока еще не полны, это не подлежитъ сомнѣнію, и московскій архивъ министерства иностранныхъ дѣлъ, хранящій много по сю пору не обнародованныхъ переводовъ различныхъ западныхъ піэсъ упомянутаго вѣка, доставитъ еще много новыхъ матеріаловъ будущему изслѣдователю; но, несмотря на всё это, пока позволительно сомнѣваться въ вѣрности свѣденій, сообщенныхъ Дмитревскимъ......

значено первое представленіе, которое, какъ событіе особой важности, отмѣчено во многихъ современныхъ памятникахъ. Давали «камедію какъ Алаферна царица царю голову отсѣкла.» представленіе имѣло большой успѣхъ, хотя не могло не имѣть всѣхъ недостатковъ перваго опыта въ средѣ, мало подготовленной и при недостаткѣ средствъ къ постановкѣ. Оркестръ состоялъ по большей части изъ дворовыхъ людей Матвѣева, наскоро обученныхъ Нѣмцами, какъ говорятъ современники; но врядъ-ли подъ именемъ этихъ *Нѣмцевъ* надобно разумѣть самаго Готфрида Грегори и его компанію, такъ какъ въ двѣ или три недѣли отъ ихъ пріѣзда до перваго спектакля трудно было-бы обучить для участія въ оркестрѣ людей, не вѣдающихъ вовсе музыки. Нѣсколько позднѣйшее упоминаніе о какомъ-то Симонѣ органистѣ и Тимофеѣ Гассенкрухѣ *съ товарищи* и объ *игрецахъ* и *музыкантахъ*, за которыми посылали для участія въ представленіяхъ въ нѣмецкую слободу, указываетъ на существованіе уже въ это время смѣшаннаго русско-нѣмецкаго оркестра, обученнаго нѣмецкими придворными музыкантами и органистами (*). Царь, явившійся на представленіе одинъ, безъ семейства, хотѣлъ познакомить Москвичей съ новымъ театромъ и привлечь возможно-бо̀льшее число зрителей; для этого, какъ свидѣтельствуютъ Дворцовыя Запис-

---

(*) Должность органиста издавна существовала при московскомъ дворѣ. Никоновская лѣтопись свидѣтельствуетъ, что еще при Іоаннѣ III прибылъ въ числѣ многихъ иностранцевъ, сопровождавшихъ царицу и *органной игрецъ*, капланъ бѣлыхъ чернецовъ Августинова закона Иванъ Спаситель (Salvator). Въ Временникѣ И. об. Ист. и Др. 1853 кн. 16, встрѣчаемъ двѣ грамоты Михаила Ѳедоровича органному игрецу Голландцу Мельхерту Луневу о томъ, что онъ служилъ Государю вѣрно и промысломъ своимъ былъ полезенъ. Мельхертъ служилъ вмѣстѣ съ братомъ Ягономъ и подмастерьями Адамсеномъ и Бурманомъ. По выѣздѣ ихъ изъ Россіи, имъ было поручено пригласить въ Голландіи новыхъ игрецовъ. Быть можетъ, Симонъ-органистъ и Тимоѳей Гассенкрухъ и были преемниками Луневыхъ.

ки 1672 года, были созваны всѣ бояре и служилые люди; за тѣми-же, кому не случилось быть въ походѣ, (т. е. въ торжественномъ шествіи изъ Москвы въ Преображенское), были посланы нарочные гонцы. За первымъ опытомъ послѣдовалъ рядъ представленій; Разряды особенно отмѣчаютъ исполненіе піэсы объ Артаксерксѣ и Аманѣ, данной въ присутствіи царицы и всей царской семьи. Чтобъ скрыть ее отъ публики, прибѣгли къ средству, употреблявшемуся нерѣдко при торжественныхъ въѣздахъ иностранныхъ пословъ въ Москву, на которыхъ царица и великія княжны смотрѣли изъ закрытыхъ помѣщеній около воротъ Кремля; въ театрѣ была устроена галлерея съ опускными рѣшетками. На заговѣнье былъ исполненъ дивертисментъ, въ которомъ только играли на органахъ и танцовали. Театръ становился уже обычнымъ увеселеніемъ двора; представленія пріобрѣли извѣстную періодичность, были переносимы изъ одного мѣста въ другое и даже причислены были къ вѣдомству Галицкой четверти. Расходнымъ книгамъ этого приказа (*) мы обязаны большей частію свѣденій о театрѣ Готфрида Ягана; изъ отчетовъ объ расходахъ двора на устройство представленій легко извлечь нѣсколько данныхъ о репертуарѣ и постановкѣ піэсъ того времени. Такъ мы видимъ, что вслѣдъ за представленіями въ Преображенскомъ они были перенесены въ Москву, гдѣ нарочно для того было пристроено особое помѣщеніе къ зданію, гдѣ помѣщалась аптека. Театральныя-же принадлежности при этомъ оставались одни и тѣже, и для каждаго спектакля перевозились изъ Преображенскаго въ Москву и обратно. Расходы на эту громоздкую перевозку играютъ большую роль въ книгахъ приказа. Кромѣ залы надъ аптекой и преображенскаго театра изрѣдка устраивались представленія въ домѣ тестя Матвѣева, Ильи Милославскаго.

(*) Они напечат. въ Временникѣ Общ. И. и Д. 1856 кн. 24 и въ Архивѣ юрид. и практ. свѣденій, Калачова, вып. VI. 1869.

Матвѣеву принадлежитъ мысль усилить составъ труппы Грегори отдачей ему въ ученье мѣщанскихъ дѣтей. На первый разъ было отдано 26 человѣкъ и положено имъ содержаніе отъ казны, поденно пока «будутъ въ ученьи у магистра, по *4 деньги* человѣку на день.» Въ полученіи этихъ денегъ требовались каждый разъ росписки отъ Грегори; нѣкоторыя изъ нихъ сохранились при дѣлахъ. На одной подписался im Nahmen des Herrn Magisters J. Gottfried Graegorij ich Georgee Hühner mprorpria. Грегори жилъ въ новонѣмецкой слободѣ и тамъ-же помѣщалась школа, гдѣ онъ «училъ дѣтей камидѣйному дѣйству; школа помѣщалась въ особо отведенномъ для нея домѣ, ремонтъ котораго также лежалъ на обязанности казны. Содержаніе, отпускавшееся на школу, повидимому было крайне недостаточно и въ сохранившейся жалобѣ учениковъ говорится, что «корму имъ не учинено и что они, ходя къ магистру, платьишкомъ ободрались и сапожишками обносились, а пить ѣсть нечего.» —Костюмы шились также на казенный счетъ, равно какъ и заготовлялись на деньги приказа парики, бороды и мелкія бутафорскія вещи. Такъ Грегори было однажды выдано на платье ангеловъ и на молодаго Товію и на спустьшественниковъ его 30 рублей. Въ другой разъ выдано на «бороды Евреевъ и на иную меньшую починку 5 рублей» и потребованъ какой-то мастеръ Энрикъ для исправленія испорченнаго вѣнца. Заготовленіе костюмовъ находилось подъ вѣденіемъ особаго подъячаго, при которомъ состояло нѣсколько портныхъ мастеровъ. Нѣкоторыя указанія расходныхъ книгъ свидѣтельствуютъ и объ употребленіи декорацій; такъ въ 181 (1673) году Января 23 были перевезены изъ Преображенскаго въ Москву *рамы перспективаго писма*. Сцена скрывалась отъ зрителей за занавѣсомъ, который висѣлъ на продольной проволокѣ, укрѣпленный на

(*) Архивъ Калачова, стр. 17.

ней мѣдными кольцами и, стало быть, былъ раздвижной, а не подъемный. Какъ сцена, такъ и мѣста, отведенныя для царя и его приближенныхъ, покрывались коврами и краснымъ сукномъ; простые зрители сидѣли на лавкахъ, весьма незатѣйливыхъ, такъ какъ ихъ покупали у подгородныхъ крестьянъ *на льду*, т.е. на зимнихъ торгахъ на Москвѣ-рѣкѣ. Театръ освѣщался сальными свѣчами, вставленными въ деревянные подсвѣчники. Устройство всего несложнаго сценическаго аппарата было весьма легко и не требовало большаго времени. Когда 22 Января 1673 года Алексѣй Михайловичъ отдалъ приказаніе объ устройствѣ комидійной хоромины надъ аптекой, выразивъ при томъ желаніе, чтобъ постройка была произведена въ возможно скорѣйшемъ времени; на работу было выслано 25 плотниковъ, которые работали съ замѣчательной поспѣшностью днемъ и ночью, такъ что съ 25 Января не прошло четырехъ дней, какъ всё уже было готово.—Какъ сказано было, къ участію въ спектакляхъ приглашались и мѣстные музыканты; въ документахъ, изданныхъ Калачовымъ, видимъ, что были «посыланы приказу Галицкіе Чети молодые подъячіе по три дни въ Новонѣмецкую слободу по полковника по Миколая Фанъ-Стадена и по музыкантовъ да по Тимофея Газенкруха съ товарищи какъ имъ велѣно быть въ комидѣйныхъ палатахъ для потѣхи.» Фанъ-Стаденъ былъ, вѣроятно, дилеттантъ, совѣты котораго были полезны при устройствѣ театральныхъ представленій. Въ составѣ оркестра видное мѣсто занимали небольшіе органы; о расходахъ на ремонтъ ихъ часто говорятъ расходныя книги; затѣмъ употреблялись фіолы т. е. скрипки, барабаны и трубы,—послѣднія уже вкоренившіяся въ Россіи по употребленію въ войскахъ; были и иные *страменты*, не перечисляемые въ современныхъ актахъ.

О репертуарѣ труппы Готфрида Ягана имѣемъ лишь общія свѣдѣнія, почти не идущія далѣе перечня заглавій исполнен-

ныхъ піэсъ. Такъ кромѣ первыхъ представленій драмъ объ Олофернѣ и Юдифи и объ Артаксерксѣ, составившихъ эпоху въ лѣтописяхъ литературы и общественнаго развитія, исполнялась мистерія о Товіи и сынѣ его, а въ іюнѣ 1673 по указу царя «на камедіи дѣйствовали изъ библіи книгу Есфирь.» Дивертиссменты, составленные изъ декламаціи и плясокъ, исполнялись повидимому чаще піэсъ. У Рейтенфельса сохранилось извѣстіе о представленіи, бывшемъ въ субботу на масляницѣ 1675 года. Передъ началомъ балета на авансцену выступилъ актеръ, одѣтый Орфеемъ, и обратился къ царю съ рѣчью въ стихахъ, даже и по тому времени плохихъ (*). Въ ней прославлялъ онъ торжественный день, въ который труппа снова дерзаетъ потѣшать великаго государя, за тѣмъ до небесъ превозносилъ прекрасныя свойства души Алексѣя Михайловича; въ заключеніе, обращаясь къ двумъ пирамидамъ (!!), стоявшимъ по бокамъ его, разцвѣченнымъ разноцвѣтными огнями и покрытымъ транспаранами въ честь царя, онъ пригласилъ ихъ танцовать съ собою:

Drum wohlan mein Seitenwerk,
Lass dich lieblich zwingen
Und du Pyramidenberg
Hüpfe nach dem Singen.

За этими словами начался балетъ.—Наряду съ этими піэсами, по всей вѣроятности, нѣмецкаго происхожденія, и привезенными уже готовыми и разученными труппой Грегори, мы вскорѣ встрѣчаемъ не только указанія, но даже и сохраненныя доселѣ рукописи піэсъ русскихъ, какъ оригинальныхъ,

(*) Забавно видѣть, какъ еще въ текущемъ столѣтіи находились люди, считавшіе эти вирши столь удачными, что они не обезобразили-бы и лучшаго театральнаго представленія. См. Русскую Старину, Корниловича, 1832 стр. 126.

такъ и заимствованныхъ съ нѣмецкаго и польскаго языковъ. Такимъ образомъ самъ собою возникаетъ вопросъ, какъ согласуется смѣшанный составъ труппы съ исполненіемъ піэсъ, то чуждыхъ по языку русскимъ нововыученнымъ актерамъ, то непонятныхъ пріѣзжимъ иностраннымъ комедіантамъ, и единственному режиссеру тогдашняго театра, магистру Готфриду?—Если, по словамъ расходныхъ книгъ, царь выразилъ самъ желаніе видѣть въ лицахъ исторію Эсфири, то невѣроятно, чтобъ онъ ограничился желаніемъ видѣть какъ-бы пантомиму, въ которой, за невразумительностью нѣмецкаго языка, онъ понималъ-бы развитіе дѣйствія изъ жестовъ, движеній и выраженій лица актеровъ; свидѣтельство Рейтенфельса о томъ, что привѣтственные стихи въ честь царя, произнесенные при описанномъ выше народномъ спектаклѣ, были тотчасъ-же переведены придворными переводчиками на русскій языкъ, какъ-бы указываетъ на то, что по крайней мѣрѣ главныя мѣста въ исполняемыхъ піэсахъ переводились для поясненія зрителямъ. Участіе русскихъ актеровъ повлекло за собой и возможность переводить сплошь цѣлыя піэсы; вѣроятно, въ исполненіи ихъ не принимали участія Нѣмцы, отличавшіеся во всѣ времена крайнею тугостью въ изученіи русскаго языка. Смѣшаннаго-же, какъ-бы черезполоснаго говора на нѣмецкомъ и русскомъ языкахъ не могла-бы вынести современная русская публика. Участіе Нѣмцевъ ограничивалось въ этихъ случаяхъ вѣроятно постановкой, распредѣленіемъ ролей и иными режиссерскими обязанностями.

Таковы наши свѣденія о первомъ правильномъ театрѣ въ Россіи; мы сгруппировали здѣсь всё наиболѣе важное изъ отрывочныхъ свѣденій, сохранившихся о немъ, и избѣгали баснословныхъ разсказовъ, часто окружающихъ начальный періодъ любой отрасли литературы; такъ напр. свѣденія, сообщаемыя Малиновскимъ въ его статьѣ о началѣ русскаго

театра (*), будто-бы Грегори организовалъ даже выписку актеровъ изъ-за границы и пригласилъ изъ Копенгагена тогдашнюю знаменитость европейской сцены, примадонну Анну Паульсонъ,—эти свѣденія, не подкрѣпленныя указаніемъ современнаго памятника, откуда они заимствованы, не могутъ быть приняты на вѣру.

Готовыя формы свѣтской драмы, цѣльно перенесенныя на Русь съ Запада, выработанные уже сценическіе пріемы и выдрессированный персоналъ актеровъ, къ которому быстро примкнули ихъ русскіе ученики,—всѣ эти условія, дѣлая излишнею самостоятельную выработку ихъ мѣстнымъ, національнымъ путемъ, естественно преграждали путь слабо подвигавшемуся впередъ развитію русской духовной драмы, единственному тогда виду русскаго театра. Свѣтское начало вторгалось все сильнѣе и неотразимѣе въ нашу жизнь, ломая на пути застарѣлыя предубѣжденія и предразсудки, исключительная религіозность слабѣла, приближался вѣкъ Петра съ его ассамблеями, тріумфальными шествіями, маскарадами, придворными театрами,—и духовная драма, едва занесенная южными учеными въ Москву, скоро слабѣетъ, гаснетъ и умолкаетъ навѣки.

Въ предъидущемъ очеркѣ былъ указанъ естественный ходъ развитія мистеріи на Западѣ и главныя видоизмѣненія ея, отъ строго-литургической драмы, еще тѣсно связанной съ богослуженіемъ, до школьной, учебной драмы, походящей на классное упражненіе. Особенность условій православной церкви не содѣйствовала развитію литургической мистеріи и тѣмъ лишила старинный духовный театръ наиболѣе искренняго вида, проникнутаго наивной, дѣтской вѣрой; коренная разница между восточной и западной церковью, заключающаяся и въ понятности богослужебнаго языка для православныхъ

(*) Сѣверн. Архивъ 1822 г. Часть 4.

въ невразумительности для католиковъ чуждаго имъ латинскаго языка, естественно вызывающаго разъясненіе и истолкованіе, повліяла, какъ это уже основательно замѣчено Ганушемъ (*), на различіе судьбы духовнаго театра у обоихъ исповѣданій. Тамъ, гдѣ, въ видахъ укрѣпленія вѣры, духовенству необходимо было прибѣгать къ драматизированнымъ обрядамъ, шествіямъ, крестнымъ ходамъ, гдѣ разнообразіе костюмовъ, наглядное изображеніе событій возобновляло и освѣжало недостаточно усвоенныя изъ самого богослуженія истины, тамъ должна была съ особой силой развиться изъ обрядовъ, шествій и литургіи, проникнутой театральнымъ началомъ, духовная драма, быстро переходящая отъ латинскаго текста къ сплошному народному. Напротивъ, въ православной церкви, гдѣ не предстояло нужды въ разъясненіи того, что такъ ясно говорилъ уму древній, но родственный народу языкъ, стремленіе популяризировать богослуженіе не пошло далѣе трехъ или четырехъ обрядовъ, носящихъ въ общихъ чертахъ драматическій характеръ. Этого было слишкомъ недостаточно для зарожденія драмы въ самой церкви и, еслибъ позднее заимствованіе школьной мистеріи не повлекло за собою краткаго періода духовнаго русскаго театра, то самое существованіе его былобы немыслимо.—Какимъ образомъ возникли въ русской церкви названные немногіе обряды, рѣшить невозможно, такъ какъ даже въ пору, ближайшую къ ихъ существованію, усилія опредѣлить ихъ происхожденіе остались тщетны.—Наиболѣе любопытнымъ и заслуживающимъ вниманія по нѣкоторому поползновенію на драматическую форму является такъ называемое *пещное дѣйство*, самый чинъ котораго къ счастью сбереженъ Новиковымъ (**), а характеръ и особенности описаны многими иностранными путешественниками.—По собраннымъ

(*) Die latein.-böhmisch. Osterspiele. S. 4.
(**) Россійск. Вивліофика ч. 6. стр. 363.

по нынѣ свѣденіямъ пещное дѣйство совершалось въ Москвѣ, Новгородѣ (*) и Вологдѣ (**); безъ сомнѣнія оно-же имѣло мѣсто и въ другихъ большихъ городахъ. Причина его возникновенія не можетъ быть объяснена простымъ желаніемъ разъяснить массѣ это библейское событіе, такъ какъ страданіе трехъ отроковъ въ пещи не принадлежитъ къ важнѣйшимъ и предпочтительно чествуемымъ на Руси чудесамъ. Но эта необъяснимость предпочтенія частнаго событія тѣмъ болѣе придаетъ оригинальности странному драматическому обряду старой русской церкви. Дѣйство совершалось за недѣлю передъ Рождествомъ, въ воскресенье, во время заутрени. Посреди церкви ставилась печь. По мнѣнію, существовавшему до сихъ поръ, употреблявшаяся въ Новгородѣ для дѣйства печь хранится доселѣ въ музеѣ Академіи Художествъ; она состоитъ изъ двѣнадцати столбовъ, украшенныхъ рѣзьбой и скульптурными изображеніями святыхъ, съ досчатымъ дномъ и круглымъ верхомъ, также первоначально украшеннымъ рѣзными украшеніями. Въ послѣднее время заявлено сомнѣніе въ дѣйствительности употребленія описанной утвари при дѣйствѣ. Г. Артлебенъ (***), руководствуясь рядомъ остроумныхъ догадокъ, считаетъ ее не болѣе какъ простымъ амвономъ, т. е. возвышенною трибуной, предназначавшеюся для чтенія апостола и Евангелія во время службы.—Въ церковь входили молодые люди, долженствовавшіе изображать трехъ отроковъ, набранные по всей вѣроятности изъ пѣвчихъ или монастырскихъ служекъ; они были одѣты въ стихари и въ шапки, обшитыя заячьимъ мѣхомъ и сверху *позолоченныя* и раскрашенныя, какъ это бывало въ Вологдѣ, или въ вѣнцы въ

(*) Костомаровъ. Очеркъ домашн. жизни и т. д. 1860. 150.

(**) Извѣстія И. археолог. Общества. Томъ I, 373—5.

(***) „Къ слову *Амвонъ* для Археологическаго словаря.“ Труды Моск. Археолог. Общ. Книга 4.

Москвѣ. Лица, изображавшія халдеевъ, были одѣты въ длинныя платья изъ краснаго сукна; по словамъ Олеарія (*), халдеи носили деревянныя раскрашенныя шляпы и обмазывали свои бороды медомъ, для того чтобъ не поджечь ихъ огнемъ. Халдеи снабжались бѣлыми убрусами (полотенцами), которыми въ назначенное время должны были связать руки отрокамъ и затѣмъ вести ихъ къ печи. У халдеевъ въ рукахъ были какія-то особыя трубки, употребленіе коихъ намъ неизвѣстно. Кромѣ отроковъ и халдеевъ въ дѣйствѣ участвовало лице, наблюдавшее за его ходомъ; это былъ такъ называемый «учитель отроческій.» Любовь къ наглядности и естественности изображаемаго не увлекала тогдашнее духовенство до буквальнаго вверженія отроковъ въ печь; во все время обряда они стояли со свѣчами возлѣ нея; впрочемъ очередной звонецъ (пономарь) обязанъ былъ входить подъ пещь и ставить тамъ горнъ съ горячими углями. Въ Вологдѣ употреблялось при пещи до 50 подсвѣчниковъ. Самый обрядъ тѣсно связанъ съ богослуженіемъ; въ промежуткахъ между вымышленными рѣчами исполнителей хоръ пѣлъ священныя пѣсни, слышались частыя обращенія къ святителю за благословеніемъ, а по завершеніи дѣйства продолжалась литургія съ прерваннаго мѣста. Въ рѣчахъ халдеевъ сказывается обычное мистеріямъ всѣхъ странъ желаніе оттѣнить грубостью выраженій мучителей (палачей, воиновъ) умиленіе и самоотверженіе, которымъ проникнуты рѣчи страдальцевъ; въ русскомъ дѣйствѣ это стремленіе въ связи съ желаніемъ сохранить характеръ народнаго говора привело къ весьма комическому результату. Рѣчи халдеевъ звучатъ однообразно дико и невольно вызываютъ усмѣшку. «Товарищъ,» зоветъ одинъ другаго, когда отроки отказываются поклониться золотому тельцу. «Чаво?» отзывается другой. — «Это дѣти царевы?» — «Царе-

---

(*) Чтенія въ общ. Ист. и Др. 1868. кн. 4. стр. 314—315.

вы.» —«Нашего царя повелѣнія не слушаютъ?» — «Не слушаютъ.» —«А златому тельцу не покланяются» — «Не покланяются.» — «И мы вкинемъ ихъ въ пещь.» — «И начнемъ ихъ жечь.» —Отвѣты отроковъ на требованія халдеевъ звучатъ библейскими тирадами. «Видимъ мы пещь сію, говоритъ одинъ изъ нихъ, «но не ужасаемся ея; есть-бо Богъ нашъ на небеси, емуже мы служимъ» и т. д. Въ трагическую минуту ангелъ долженъ былъ спуститься къ пещи въ трубѣ зѣло велицѣ; на дѣлѣ это рѣдко исполнялось буквально, о вологодскомъ-же дѣйствѣ извѣстно, что ангела въ немъ замѣнялъ образъ, на которомъ изображенъ былъ одинъ изъ архангеловъ; образъ этотъ, почему-то подбитый кожей, спускался по веревкамъ къ печи. Флетчеръ (*) однако положительно говоритъ, что «*ангелъ слетаетъ* съ церковной крыши къ величайшему удивленію зрителей при множествѣ пылающихъ огней, производимыхъ посредствомъ пороха халдеями.» Собственно не халдеи производили этотъ огонь, а напротивъ, какъ и болѣе подобало, ихъ опалялъ или ангелъ или діаконы и причетники, которые кидали горсти плауна на свѣчи и направляли вспыхивающія искры на халдеевъ. —Отрядъ пещнаго дѣйства очевидно достигнулъ въ старину такого всеобщаго распространенія и народнаго сочувствія, что церковный обрядъ слился вскорѣ съ народнымъ переряживаніемъ на святкахъ. Какъ ряженые, такъ и *халдеи* считали необходимымъ, разъ надѣвъ на себя личину, гулять до Крещенія безъ устали, дурачиться и безумствовать въ волю. И до сихъ поръ во многихъ мѣстностяхъ слово халдей звучитъ синонимомъ ряженаго, свидѣтельствуя о тѣсномъ сближеніи дѣйства съ народными обычаями. Флетчеръ говоритъ, что халдеи въ продолженіе двѣнадцати дней бѣгали по городу, переодѣтые въ шутовское платье и дѣлая разныя смѣшныя штуки. Олеарій, свидѣтельствуя о томъ-же, говоритъ, что халдеи ежегодно получали отъ па-

(*) Hakluyt. Collection of the early voyages, travels etc. 1809.

тріарха дозволеніе въ теченіе 8-ми дней передъ Рождествомъ и вплоть до праздника трехъ царей бѣгать по улицамъ съ особаго рода потѣшнымъ огнемъ, поджигать имъ бороды людей и въ особенности потѣшаться надъ крестьянами. Въ Крещеніе прорубь являлась такимъ-же очистительнымъ мѣстомъ для халдеевъ, какъ и для окрутниковъ и ряженыхъ.

Менѣе сложнымъ, но отличавшимся большою пышностью является другой драматическій обрядъ старой русской церкви, общій ей наравнѣ съ католичествомъ, именно изображеніе въ видѣ процессіи и краткаго діалога въѣзда Спасителя въ Іерусалимъ въ Вербное воскресенье. Какъ уже было указано въ предъидущемъ очеркѣ, обрядъ этотъ возникъ въ первые-же вѣка по Рождествѣ Христовѣ и по всей вѣроятности въ началѣ на Востокѣ, гдѣ близость къ театру изображаемыхъ событій, благопріятныя условія относительно костюмовъ для исполнителей церемоніи, пальмовыхъ вѣтвей невиданныхъ на Западѣ и т. д., давали готовый матеріалъ для устройства шествій. Время учрежденія этого *шествія на осляти* въ Россіи, также какъ и пещнаго дѣйства, не можетъ быть точно опредѣлено. Съ вѣками къ нему такъ привыкли, съ нимъ такъ сжились, что какъ-бы вѣрили, что обычай этотъ велся испоконъ вѣку,—никто не помнилъ и не могъ дать себѣ отчета, кто и когда впервые ввелъ его. Такимъ образомъ, когда вслѣдствіе причинъ, которыя будутъ изложены ниже, по иниціативѣ царской власти, стали доискиваться въ каноническихъ постановленіяхъ положительнаго учрежденія этого шествія, поиски оказались тщетными и тѣмъ скорѣе повели за собою упраздненіе обряда. Описанія шествія на осляти столь распространены, что особыя подробности о немъ кажутся намъ излишними. Укажемъ лишь въ общихъ чертахъ его распорядокъ въ томъ видѣ, какъ его застало запрещеніе (*). Патріархъ приходилъ

(*) Чиновникъ патріарха Іоакима въ Временникѣ О. И. и Д. 1856 кн. 24 и Росс. Вивліоф. Ч. 6. 357.

послѣ молебствія въ Покровскомъ соборѣ на *лобное мѣсто*, гдѣ въ нѣкоторомъ отдаленіи стоялъ оселъ, покрытый богатой попоной и возлѣ него бояринъ съ нѣсколькими слугами; когда архидіаконъ, читая Евангеліе, доходилъ до мѣста, гдѣ приводятся слова Спасителя къ ученикамъ, патріархъ посылалъ протопопа съ ключаремъ привести осла; приблизившись къ нему, посланные обмѣнивались съ бояриномъ рѣчами, соотвѣственно евангельскому разсказу; послѣ этого они возвращались къ патріарху, ведя съ собою осла; за ними несли дьяки красное и зеленое сукно и коверъ, которые патріархъ постилалъ на сѣдло. Поводья держалъ самъ царь, шедшій обыкновенно пѣшкомъ. Затѣмъ патріархъ ѣхалъ на ослѣ (впослѣдствіи замѣненномъ лошадью) по направленію къ Спасскому (Спасову) мосту, держа крестъ въ правой рукѣ, а въ лѣвой Евангеліе; передъ нимъ шли подъ-дьяки и пѣли Осанну, а впереди шествія нерѣдко везли на особыхъ дрогахъ большое дерево, увѣшанное плодами, вокругъ котораго сидѣли четверо юношей въ бѣлыхъ одеждахъ и также провозглашали Осанну (*). На мосту бывала остановка; тамъ «уготованы бывали шесть вербъ,» у которыхъ стояли архіерейскіе подъдьяки и пѣли стихи евангельскіе.»—Столь несложный въ сущности обрядъ подвергся упраздненію именно въ ту пору, когда при начинавшемся развитіи мистерій онъ, быть можетъ, легко развился-бы до болѣе обширныхъ размѣровъ; поводъ къ упраздненію его былъ чисто побочный. При постепенномъ усиленіи царской власти и связанномъ съ нимъ ослабленіи значенія патріаршаго сана, стало анахронизмомъ смиренное веденіе царемъ за поводья патріаршаго коня, даже оно казалось униженіемъ царскаго достоинства. Первоначальный видъ обряда постепенно измѣнялся и упрощался, а при патріархѣ Іоакимѣ, на московскомъ Соборѣ 1678 года, было произведено упо-

---

(*) La religion ancienne et mod. des Moscovites. Cologne. 1698 p. 76.

мянутое выше разслѣдованіе происхожденія «шествія» и обнаружено (говоря словами постановленія), что обычай этотъ «попустися только благочестія ради вѣнценосцевъ.» Такимъ образомъ церковная іерархія, предчувствуя упраздненіе обряда, слагала съ себя отвѣтственность за введеніе его на ту-же царскую власть, передъ которой хотѣла очистить себя отъ подозрѣнія въ высокомѣрныхъ замыслахъ.

Къ особенностямъ старой русской церкви принадлежало также и такъ называемое дѣйство страшнаго суда и сохраненная доселѣ церемонія омовенія ногъ. О дѣйствѣ страшнаго суда не имѣемъ отчетливыхъ свѣденій; повидимому оно сводилось скорѣе на ординарный богослужебный обрядъ, въ которомъ символическія движенія и жесты замѣняли живое слово: на помостѣ, устроенномъ на внутренной кремлевской площади, между соборами, ставился *образъ* страшнаго суда, къ которому за недѣлю до поста направлялся крестный ходъ, въ которомъ участвовалъ царь и патріархъ. Образъ благоговѣйно отирался губкой, какъ-бы въ знакъ освѣженія въ сознаніи народномъ памяти о страшномъ судѣ, читалось Евангеліе, пѣлись особыя священныя пѣсни, приравненныя къ этому обряду и т. д. Зрители наполняли собой стоя всю площадь, а для царя и патріарха устраивались особыя помѣщенія или ложи.

На этихъ немногихъ обрядахъ остановилось слабое стремленіе православной церкви къ разъясненію массѣ главнѣйшихъ событій священной исторіи путемъ драматической ихъ передачи. Какъ ясно видно, подобныхъ частныхъ дѣйствъ, не связанныхъ между собою единствомъ общей идеи и переходящихъ изъ сферы Библіи къ евангельскимъ событіямъ или общимъ христіанскимъ вопросамъ, было слишкомъ недостаточно для *живаго* содѣйствія выработкѣ изъ нихъ самостоятельнаго драматическаго стиля. Мы знаемъ изъ числа позднѣйшихъ мистерій лишь одну, которая происхожденіемъ сво-

имъ обязана первобытному пещному дѣйству, — это комедія о трехъ отрокахъ, Симеона Полоцкаго, съ которою намъ предстоитъ еще встрѣтиться. Даже тотъ важный элементъ въ ходѣ развитія цѣлаго вида духовной драмы, и именно рождественской (Weihnachtsspiel), тѣ духовно-театральные обряды, исполнявшіеся въ католическихъ странахъ объ Рождество наполовину людьми, наполовину маріонетками и столь сильно содѣйствовавшіе сближенію церковной драмы съ народомъ,—даже и этотъ элементъ вошелъ въ міръ стараго русскаго театра не прямымъ путемъ и не непосредственно изъ церкви, а изъ Польши занесенъ былъ въ южныя наши школы, откуда вошелъ въ народъ не раньше послѣдней четверти 16-го столѣтія.—Эти соображенія должны руководить собою изслѣдователя, для котораго тѣсная и почти неразрывная связь стараго русскаго театра съ западнымъ и преимущественно польскимъ служитъ основнымъ, исходнымъ пунктомъ. Фактъ этотъ непреложенъ при всемъ его грустномъ значеніи: пагубныя условія народной жизни не допустили развитія русскаго театра изъ народныхъ основъ, столь-же неодолимыя препятствія помѣшали самостоятельному развитію хотя-бы духовнаго театра. Осталась въ удѣлъ намъ вѣчная подражательность, то заимствованіе и та зависимость отъ чужаго, на которую Русь была такъ долго обречена. Придетъ-ли то желанное время, когда живая сила народныхъ началъ съумѣетъ окончательно выбиться на свободу и создать оригинальный русскій театръ, для котораго скопилось вѣками такъ много богатаго и благодарнаго матеріала!

И такъ, чисто богослужебная мистерія на Руси была немыслима, народное начало почти не имѣло возможности повліять на развитіе драмы, оставалось третьему, обычному въ мірѣ стараго театра, фактору, — драмѣ школьной, положить начало русской драматической литературѣ. Близость Польши съ отчетливо выработавшимся строемъ духовнаго образова-

нія, съ іезуитскими и иными коллегіями и академіями, цѣльно перенесшими, какъ мы видѣли, въ польскую обстановку всѣ особенности, обычаи и правила западныхъ учебныхъ уставовъ,—близость эта не могла не отразиться на молодой южнорусской образованности, столь-же зависящей отъ польской цивилизаціи, сколько послѣдняя зависѣла отъ примѣра Запада. Сочиненіе духовныхъ драмъ на латинскомъ языкѣ или даже на нарѣчіи мѣстнаго населенія было въ нравахъ польскихъ школъ и считалось важнымъ пособіемъ при изученіи правилъ піитики, средствомъ развить находчивость, быстроту дѣйствій и соображеній и укрѣпить знанія молодыхъ учениковъ; въ тѣхъ-же видахъ оно поспѣшно перенесено было въ Кіевское, а за нимъ, по всей вѣроятности, и въ другія училища Украйны; *szopka* стала въ то время обычной рекреаціей семинаристовъ въ Польшѣ, ходившихъ съ переноснымъ миніатюрнымъ театромъ по городамъ и селамъ въ теченіе лѣтняго свободнаго времени, — и уже въ 16-мъ столѣтіи этотъ обычай заносится на югъ Руси. Оба вида духовнаго театра, занесенные къ намъ подъ покровомъ педагогическихъ цѣлей, разумѣется, скоро усвоиваются народомъ, забывающимъ даже исторію ихъ происхожденія и даже, (относительно вертепа), объясняя это происхожденіе по своему, украшая его легендами.—Зависимость отъ польскихъ образцевъ въ первое время была полнѣйшая и сказывалась во всемъ; не только въ первыхъ южнорусскихъ піэсахъ, но и въ тѣхъ, что впослѣдствіи слагались украинскими учеными въ Москвѣ чувствуется не только подражаніе чужому стилю, но бросается въ глаза чудовищность слога, испещреннаго полонизмами. Руководства къ поэзіи или такъ называемыя піитики, въ разное время составлявшіяся въ кіевской академіи, также носятъ на себѣ слѣды вліянія схоластической теоріи. По свидѣтельству изслѣдователя, пересмотрѣвшаго

рядъ подобныхъ руководствъ (*) древнѣйшія изъ нихъ заключаютъ только отдѣлы о латинскомъ и польскомъ стихѣ, какъ-бы не вѣря въ возможность стиха русскаго. Силлабическій, тяжелый размѣръ нашихъ мистерій былъ также скопированъ съ схоластической польской драмы. Самый взглядъ на характеръ и значеніе различныхъ видовъ драмы и теоретическія опредѣленія, являющіяся его выраженіемъ, навѣяны общепринятыми въ сосѣднихъ школахъ теоріями. Въ такой тѣсной зависимости отъ указаній чуждой литературы пришлось развиваться нашей школьной мистеріи; казалось-бы, трудно ей быстро освободиться отъ невольнаго гнета. Но бодрый и самобытный духъ Украинца неутомимо боролся съ нимъ и по временамъ находилъ достойное себя выраженіе.

Время появленія первыхъ духовно-драматическихъ опытовъ на югѣ Россіи не можетъ быть опредѣлено съ точностью. Дмитревскій (**) относитъ его, по обыкновенію ни на что не ссылаясь, ко времени весьма позднему, утверждая, что «первыя сценическія представленія начались въ Кіевѣ въ 1664 году, когда студенты духовной академіи начали о масляницѣ разыгрывать арлекинады (?) съ разговорами, начинавшіяся грубыми шутками съ крупною солью, вовсе не аттическаго свойства, и окончивавшіяся обыкновенно *потасовкой*;» нѣтъ, кажется, нужды прибавлять, что подобное свидѣтельство, несогласное съ характеромъ *первоначальнаго* ученическаго духовнаго театра, не можетъ быть принято во вниманіе. Авторъ указанной выше прекрасной статьи о литературныхъ трудахъ кіевской академіи, считаетъ первымъ драматическимъ произведеніемъ, возникшимъ въ ея средѣ, «Дѣйствіе на страсти Христовы,» писанное на польско-рус-

---

(*) Н. Петровъ. О словесн. наук. и лит. занят. Кіев. Академіи.

(**) См. указанную выше статью г. Кони въ Русской Сценѣ. 1864. 2. 145—6.

скомъ языкѣ, а одно *пѣніе* (вѣроятно хоръ) на чисто-польскомъ языкѣ. Тотъ-же авторъ считаетъ возможнымъ приписать эту піэсу Лазарю Барановичу. Въ ней съ легкостью, которую мы замѣчали уже у подобныхъ-же піэсъ западнаго происхожденія, классическая миѳологія смѣшана съ преданіями христіанства. Такъ «богиня вражды Еринпѣсъ возстановляетъ Каина противъ Авеля» и т. д. Піэса заканчивается плачемъ.

Время занесенія на Русь *szopk'и*, получающей у насъ названіе вертепа, отъ мѣста, гдѣ происходило рожденіе Спасителя, предпочтительно изображаемое на этомъ театрѣ маріонетокъ, можетъ быть отнесено къ послѣдней четверти 16 столѣтія. Г. Е. Изопольскій въ своей статьѣ о вертепной драмѣ въ *Атенеѣ* Крашевскаго (*) свидѣтельствуетъ, что въ «Ставищахъ видѣлъ древнѣйшій экземпляръ вертепа съ надписью «1591 года сооруженъ.» —

Сочиненіе и исполненіе мистерій входило, какъ сказано, въ качествѣ вспомогательнаго упражненія, въ курсъ поэзіи. Въ теченіе года преподаватель излагалъ по рутинному учебнику сущность теоріи поэзіи вообще и знакомилъ съ правилами духовной драмы, а къ лѣтнимъ или майскимъ вакаціямъ, получившимъ отъ того названіе *маевокъ*, либо самъ приготовлялъ драматическое сочиненіе, прилагавшее къ практикѣ указанныя правила, или выбиралъ изъ готовыхъ піэсъ, русскихъ или даже польскихъ (этимъ объясняется особѣнно часто замѣчаемая близость раннихъ нашихъ мистерій къ польскимъ) наиболѣе соотвѣтствовавшую его цѣлямъ, давалъ ее разучивать ученикамъ, и потомъ въ одинъ изъ праздничныхъ дней или частныхъ школьныхъ торжествъ исполнялъ при содѣйствіи своей молодой труппы избранную піэсу на учениче-

---

(*) Athenaeum, 1843. oddzial trzeci. Dramat wertepowe o smierci. 67—68.

скомъ театрѣ, по всей вѣроятности весьма не затѣйливомъ по сценическому устройству. Училищное начальство и приглашенныя духовныя и свѣтскія власти присутствовали при представленіи дилеттантовъ-бурсаковъ. Разъ представленная и разъученная піэса становилась какъ-бы достояніемъ учениковъ, употреблявшихъ ее затѣмъ для своихъ личныхъ цѣлей; въ привольное украинское лѣто разбредутся они небольшими группами по селамъ и хуторамъ и, живя истыми дѣтьми природы, изо дня въ день, повторяютъ піэсу своего учителя у богатыхъ или зажиточныхъ поселянъ, козаковъ и сельской знати. Такимъ образомъ совершалась незамѣтная пропаганда духовной драмы въ народѣ Украйны, возбуждался вкусъ и любовь къ подобнаго рода удовольствіямъ, а въ тоже время сближеніе съ народомъ облегчало возможность освобожденія драмы отъ схоластическихъ оковъ и освѣженіе ея мѣстными элементами. Съ этой стороны эти лѣтнія прогулки бурсаковъ, это пѣніе духовныхъ кантовъ и исполненіе школьныхъ мистерій по селамъ имѣютъ важное значеніе въ исторіи старипнаго духовнаго театра. Имъ обязанъ онъ своей популярностью на югѣ Россіи, а исключительная замкнутость духовныхъ представленій въ заиконоспасской академіи или на придворной московской сценѣ немало содѣйствовала быстрому паденію духовнаго театра на Сѣверѣ.—Примѣръ польскихъ школьныхъ обычаевъ повліялъ и на введеніе въ Кіевской академіи маріонетныхъ представленій объ Рождество; подражаніе Szopk'ѣ, украинскій вертепъ, также введенный впервые въ стѣнахъ школъ, былъ популяризированъ въ массѣ тѣмъ-же способомъ, какъ и большія піэсы. Объ руку съ народнымъ обычаемъ колядованья вошло въ нравы ношеніе вертепа въ началѣ учениками школъ, а за ними и благочестивыми людьми изъ міряиъ. Сближеніе съ народомъ оказалось въ этомъ случаѣ еще полезнѣе по своимъ результатамъ; занесенная забава стала скоро народною и въ свою очередь изъ Украйны стала расходиться во

всѣ концы русской земли, даже въ Сибирь, и уцѣлѣла по сю пору.

Устройство сцены и постановка первыхъ піэсъ кіевскаго происхожденія намъ почти вовсе неизвѣстны. Лишь позже, когда онѣ заносятся въ иную обстановку и располагаютъ при царскомъ дворѣ богатыми по тому времени средствами, мы встрѣчаемъ сценическія указанія, а впослѣдствіи и попытки на сценаріумы. Собственно школьная мистерія располагала вѣроятно лишь чисто школьными-же средствами постановки; классная комната, простыня вмѣсто завѣсы, фантастическіе костюмы библейскихъ и евангельскихъ лицъ, льняные парики и бороды,—вотъ чѣмъ, можетъ быть, ограничивалась вся скудная постановка. Какъ далеко ей до трехъярусной сцены западной мистеріи, или до цѣлыхъ улицъ, обставленныхъ эшафотами или помостами, снабженными множествомъ аксессуаровъ, хоть и нѣсколько грубоватыхъ на видъ, прикрытыхъ голубымъ холстомъ съ звѣздами вмѣсто неба, какъ далеко до этихъ челюстей ада, райскихъ садовъ, сценъ пытки и торжественныхъ процессій. Какъ мало притягательной силы для зрителя въ сухой школьной драмѣ; одно лишь благочестивое усердіе, постепенно слабѣющее, могло поддержать ее въ краткій періодъ ея существованія,—внѣшность, эффектъ, наглядность впечатлѣнія, вся чувственная сторона дѣла, столь сильно дѣйствующая на массу, была въ младенческомъ состояніи.—Что касается до устройства вертепа, то отъ польскаго первообраза своего онъ усвоилъ и копію съ устройства мистеріальной сцены въ миніатюрѣ. Раздѣленіе на этажи свойственно вертепу какъ въ Украйнѣ, такъ и въ Польшѣ; число этажей различно; г. Изопольскій видѣлъ вертепъ, устроенный въ видѣ трехъяруснаго ящика съ внѣшней галлереей; представленія въ немъ происходятъ въ первомъ и третьемъ этажахъ, второй-же, по всей вѣроятности прежде также служившій сценой, въ настоящее время упо-

требляется въ качествѣ склада маріонетокъ и центра нитей, которыми онѣ приводятся въ движеніе. Маркевичъ въ описаніи постановки изданной имъ вертепной піэсы (*) упоминаетъ лишь о двухъ этажахъ; въ одномъ изъ нихъ исполняется собственно духовная часть піэсы, въ другомъ свѣтская, народная часть, примкнувшая къ ней и, какъ увидимъ ниже, наиболѣе драгоцѣнная. Куклы утверждаются на проволокахъ, пропущенныхъ подъ полъ, оклеенный мѣхомъ для скрытія сдѣланныхъ для того отверстій. При извѣстномъ застоѣ, отличающемъ народныя забавы на Руси, можно утверждать, что описанное устройство, хотя и относящееся къ новѣйшему времени, было почти такое-же и при самомъ введеніи вертепа.

Каковы были піэсы первоначальнаго академическаго репертуара? Безспорно, онѣ ясно отражали на себѣ современное состояніе теоріи, преподававшейся въ академіи. Учебники ея знакомятъ насъ съ воззрѣніями кіевскихъ ученыхъ на драму вообще и на различныя ея роды въ частности. По позднѣйшей піитикѣ Конисскаго (**), повторявшей основанія прежней теоріи, «драматическая поэзія есть такая поэзія, въ которой другіе говорятъ, а поэтъ молчитъ. Трагедія или драма есть поэзія, дѣйствіемъ и рѣчью лицъ подражающая важнымъ дѣйствіямъ знаменитыхъ мужей и преимущественно несчастіямъ и бѣдствіямъ. Комедія, имѣя въ виду устроеніе жизни и искорененіе худыхъ нравовъ, въ дѣйствіи воспроизводитъ дѣянія народа и выражаетъ ихъ рѣчью лицъ съ шутками и остротами. Трагедокомедія (наиболѣе любимый нашими духовными драматургами позднѣйшаго періода родъ драмы) бы-

---

(*) Въ посмертномъ сочиненіи его: Обычаи, повѣрья и т. д. Малороссіянъ. 1860.

(**) Заимствуемъ нижеслѣдующее изъ ст. г. Петрова въ Труд. К. Д. Ак. 1866. Ноябрь, стр. 352 и слѣд.

ваетъ, когда вещи смѣшныя и забавныя перемѣшиваются съ серьезными и печальными, а лица низкія съ знаменитыми. Комедія должна писаться плебейскимъ слогомъ.» Піитика 1685 года оговаривается, что въ комедіи не должны быть выводимы обычаи извѣстнаго лица, тѣмъ болѣе оно не должно быть называемо по имени; противно было-бы единству мысли и почтительности, еслибъ открыто смѣялись надъ кѣмъ. Допускается передача части дѣйствія въ рѣчахъ вѣстниковъ; исключено изъ піэсъ духовнаго содержанія изображеніе на сценѣ священныхъ таинствъ, безкровной жертвы, крещенія и т. д. Въ подражаніе классической трагедіи въ академическихъ произведеніяхъ встрѣчаемъ употребленіе хора, сопровождаемое однако въ теоретическихъ руководствахъ поясненіемъ, долженствующимъ предотвратить превратныя толкованія. «Хоръ есть *танецъ*, *принаровленный къ пѣнію;* но подъ этимъ танцемъ разумѣй не веселое движеніе тѣла, происходящее отъ восторженности души, но нѣкоторую художественную и стройную поступь и тѣлодвиженія, приспособленныя къ тому, что поется. Въ трагедокомедіи *Іосифъ Патріархъ* приложенъ, перерисованный въ статьѣ г. Петрова, рисунокъ, изображающій различныя позиціи хора, состоящаго изъ 16-ти человѣкъ; въ началѣ они двигаются кругомъ, затѣмъ устанавливаются одни за другими, рядами въ видѣ колонны, послѣ того образуютъ два небольшихъ четыреугольника, римскую цифру пять, а въ заключеніе становятся въ двѣ шеренги.

Подобнымъ-то требованіямъ должны были удовлетворять южно-русскія духовныя піэсы. Образцы приложенія этихъ правилъ на практикѣ были всегда передъ глазами кіевскихъ драматурговъ. Они сохраняли въ заботливыхъ спискахъ избранныя школьныя драмы католическихъ авторовъ и въ особенности іезуитовъ. Такъ напр. въ Михайловскомъ монастырѣ хранится доселѣ рукопись: *Selectae patrum societatis Jesu*

tragediae (*). Сюжетовъ для драматическаго переложенія современные писатели съ особой любовью искали въ Библіи, кромѣ того часто перелагали въ драму житія святыхъ, а въ послѣднемъ періодѣ, когда наступаетъ вымираніе стариннаго духовнаго театра, допущено было въ обширныхъ размѣрахъ введеніе аллегорическаго и непосредственно поучительнаго начала. Мотивы, побуждавшіе кіевскихъ ученыхъ къ изложенію въ драматической формѣ того или другаго событія, были различны; по большей части это были чисто офиціальныя, должностныя побужденія, необходимость къ извѣстному времени, празднеству или торжественной встрѣчѣ приготовить піэсу. Возьмемъ примѣръ на удачу. Въ ряду польскихъ мистерій непослѣднее мѣсто занималъ миракль объ Алексѣѣ человѣкѣ Божьемъ; житіе того-же святаго было популярно и на Руси, проникнувъ даже въ міръ духовнаго стиха. Царь-къ тому же носилъ имя этого святаго,—результатомъ этихъ соображеній является составленная по образцу польской піэсы того-же содержанія съ нѣкоторыми измѣненіями драма объ Алексѣѣ, съ современными намеками и хвалебнымъ эпилогомъ въ честь царя. Эта необходимость быть драматургомъ ex officio не могла не стѣснять свободы развитія таланта; но и при этомъ гнетѣ и при господствовавшей модѣ на все польское, самостоятельность немногихъ писателей кіевской школы находитъ возможнымъ проложить себѣ въ тихомолку путь; несмотря на покровъ оффиціальности, лежащій на цѣломъ той или другой піэсы, встрѣчаемъ изрѣдка вполнѣ оригинальныя сцены, выраженія, мысли; самая цѣль дѣятельности писателя становится выше, освобождается отъ принудительной указки, и, что весьма важно, званіе драматурга перестаетъ быть исключительною принадлежностью штатнаго преподавателя поэзіи.

(*) Мист. и комед. Митр. Довгалевскаго. Труды Кіев. Д. А. 1865 стр. 312.

Рядъ писателей, посвятившихъ себя въ годы своего пребыванія въ Кіевѣ духовной драмѣ, хотя не великъ, но заключаетъ въ себѣ многія лучшія имена современнаго періода русской духовной литературы. Начиная отъ юнаго Лазаря Барановича, мы встрѣчаемъ здѣсь Симеона Полоцкаго, Димитрія Ростовскаго, Ѳеофана Прокоповича; временно прерывающаяся эта цѣпь именъ заключается послѣднимъ достойнымъ представителемъ старой школы Георгіемъ Конисскимъ. Болѣе или менѣе самостоятельнымъ трудамъ этихъ писателей предшествовали чисто-подражательныя піэсы, имена авторовъ коихъ остались вполнѣ неизвѣстны. Установить хронологическую послѣдовательность появленія различныхъ драмъ пока почти невозможно. Время исполненія нѣкоторыхъ изъ нихъ узнаемъ изъ обычнаго въ ту пору пролога или изъ нѣкоторыхъ намековъ, разсѣянныхъ по піэсѣ, или наконецъ по отмѣткамъ на рукописяхъ или печатныхъ изданіяхъ драмъ. Драма или *діалогъ* объ Алексѣѣ человѣкѣ Божьемъ въ печатномъ изданіи помѣчена 1674 годомъ. По указаніямъ Дмитревскаго, степень достовѣрности коихъ указана выше, время представленія піэсъ Симеона Полоцкаго и Дмитрія Ростовскаго въ Москвѣ опредѣлено слѣдующимъ образомъ: ***Кающійся грѣшникъ***, Димитрія Ростовскаго, 27 Декабря 1675, его-же ***Великомученикъ Димитрій*** 31-го Іюня того-же года, а ***Есѳирь и Агасѳеръ*** 16 Августа. 1-го Сентября того-же года будто-бы былъ исполненъ ***Блудный сынъ***, Полоцкаго, а въ 1677 году 1-го же Сентября комедія Полоцкаго о Навуходоносорѣ и трехъ отрокахъ въ пещи. Принимая въ нѣкоторой степени за вѣрныя эти цифры относительно Москвы, мы имѣемъ возможность отнести время появленія упомянутыхъ піэсъ въ первоначальной обстановкѣ, на Югѣ, лѣтъ за десять, быть можетъ, за двадцать передъ тѣмъ. Въ виду наиболѣе точнаго хронологическаго указанія времени исполненія драмы объ Алексѣѣ мы изберемъ ее исходнымъ пунктомъ нашего обзора старинныхъ кіевскихъ драмъ.

Въ настоящее время почти безспорно доказано польское происхожденіе этой піэсы или по крайней мѣрѣ значительное вліяніе польскаго образца на русскую передѣлку. Г. Тихонравовъ (*) заявилъ сомнѣніе въ вѣрности этого предположенія, замѣчая, что эпилогъ, полный похвалъ царю, не могъ быть написанъ въ Польшѣ во время сильныхъ неудовольствій русскаго двора съ польскимъ. Но эпилогъ этотъ могъ быть прибавленъ, присочиненъ въ Россіи и прилаженъ къ мѣстнымъ обстоятельствамъ. Точно также прибавлены были, вѣроятно. и причитанія родителей Алексѣя, заимствованныя, по замѣчанію того-же изслѣдователя, изъ Анѳологіона 1660 года. Въ пользу-же польскаго происхожденія говоритъ не только слогъ піэсы, изобилующій полонизмами, но и сличеніе изложенія главнѣйшихъ событій жизни святаго въ піэсѣ съ пересказомъ ихъ въ русскихъ духовныхъ стихахъ, оставшихся испоконъ вѣку вѣрными одной редакціи житія Алексѣя, именно безъименной греческой (**). Прослѣдимъ оба эти изложенія. Духовный стихъ (***) повѣтствуетъ сначала о раннихъ годахъ святаго. Ефимьянъ, «великій князь» при Гоноріѣ, и жена его Аглаида жили многія лѣта, а Богъ «не даетъ имъ дѣтища при младости на поглядѣнье, при старости имъ на бережение, при смертномъ часу на поминъ душъ.» Богъ сжалился надъ ихъ мольбами и далъ имъ сына. Уже на седьмомъ году онъ знаетъ грамотѣ и пристрастился къ Божественному рукописанію. Когда Алексѣй пришелъ въ возрастъ, отецъ, сильно заботящійся о продолженіи своего рода, отыскиваетъ своему сыну невѣсту великаго царскаго роду. Но сынъ слышать не хочетъ о женидьбѣ и проситъ отца

(*) Лѣтописи русск. литер. 1859—60. 5.

(**) См. Massman. Sanct Alexius Leben etc. 1843 и „Стихи и сказан. объ Алекс. Бож. человѣкѣ,“ Д. Дашкова. Бесѣды Общ. Л. Росс. Слов. II.

(***) Пѣсни Кирѣевскаго, перв. изд. Часть I, ст. VII.

не неволить его и дать ему со младости лѣтъ Богу потрудиться.—Мистерія, послѣ довольно растянутаго пролога, льстиво написаннаго въ честь Алексѣя Михайловича, съ предвѣщаніемъ ему вѣрной побѣды въ предстоящей войнѣ съ Турками, которая уподобитъ его великому Константину и т. д., начинается разговоромъ архангеловъ съ Алексѣемъ о чистотѣ нрава и цѣломудріи; они совѣтуютъ ему отречься отъ всего мірскаго, если у него есть уже къ тому склонность. Онъ рѣшился послѣдовать совѣту, но встрѣчаетъ препятствіе въ предлагаемой отцомъ женидьбѣ.—Вся почти часть эта написана по русски, сильно отличаясь отъ полу-польскаго пролога. Отсюда начинается разногласіе между стихомъ и піэсой. По разсказу стиха, которому нельзя отказать въ преимуществѣ поэтическаго настроенія, хотя и сильно дышащаго аскетизмомъ, Алексѣй противъ воли исполняетъ желаніе отца, идетъ подъ вѣнецъ съ своею невѣстой; ихъ повѣнчали, брачные гости вернулись въ домъ молодыхъ, пируютъ, а Алексѣй всё грустенъ и невеселъ и въ отвѣтъ отцу, спрашивающему о причинѣ грусти, жалуется на то, что ему не дали съ младости лѣтъ Богу потрудиться. Ночью, когда молодыхъ оставили вдвоемъ, онъ спрашиваетъ у своей обру́чной супруги, пойдетъ-ли она вмѣстѣ съ нимъ молиться и служить Богу; она молчитъ, и онъ, твердый въ своемъ намѣреніи, трогательно прощается съ нею, даритъ ей на память честные дары и скрывается изъ дому.—Въ мистеріи нѣтъ слѣдовъ этой сцены и Алексѣй уходитъ тайкомъ во время самаго обряда. Онъ отдаетъ пышную одежду, въ которой вышелъ изъ дому, встрѣчному нищему, самъ надѣваетъ его лохмотья, молится, трудится, постится до тѣхъ поръ, пока становится неузнаваемъ. Повинуясь голосу свыше, онъ приплываетъ въ Римъ и нищимъ входитъ въ родительскій домъ. Неузнанный, онъ сноситъ обиды отъ прежнихъ рабовъ своихъ. Упоминаніе въ мистеріи о злобѣ, возбужденной праведностью Алексѣя въ де-

монѣ, принадлежитъ къ вставкамъ русскаго происхожденія. Змій, который въ піэсѣ» ротъ раззявитъ и дымъ испущаетъ, родственъ съ злымъ врагомъ, деймономъ, который возненавиствовалъ и зубами воскреже́таше,—въ духовномъ стихѣ. Описаніе кончины Алексѣя, въ охладѣвшихъ рукахъ котораго находится написанное имъ житіе, нѣсколько сходно въ обѣихъ редакціяхъ, но и тутъ нѣкоторыя второстепенныя частности свидѣтельствуютъ о бо́льшей близости піэсы къ польскому источнику. Такъ напр. рукопись изъ рукъ Алексѣя принимаетъ отецъ его вмѣстѣ съ императоромъ Гоноріемъ, тогда какъ большинство стиховъ знаетъ лишь о *владыкѣ* (архіепископѣ), котораго противополагаетъ императору и *папѣ*, участіе коего въ этомъ моментѣ упоминается въ латинскихъ житіяхъ святаго.—Причитанія родителей Алексѣя и его жены образуютъ снова, какъ уже сказано, русскую вставку.—Такимъ образомъ, вся піэса представляетъ переработку кіевскимъ стихотворцемъ одного изъ польскихъ драматическихъ переложеній легенды, сильно привлекавшей набожный людъ поэзіей крайняго аскетизма, отреченія отъ свѣта, добровольнаго истязанія плоти. Силлабическій, почти вовсе лишенный поэзіи и жизни стихъ, которымъ написанъ *діалогъ*, лишаетъ его всякаго стилистическаго достоинства. Реторическая надутость фразъ, оборотовъ и эпитетовъ, отнимаетъ у него просторъ и непринужденность въ развитіи дѣйствія. Наибольшей простотой отличается вступительный разговоръ ангеловъ, образующій своимъ церковнославянскимъ слогомъ рѣзкую противоположность напыщенному и пресыщенному льстивыми хвалами полу-польскому эпилогу, славящему въ царѣ властителя, которому «ровный не есть иный,» который всему свѣту добре явенъ, который идетъ вѣрной дорогой до неба и т. д.

Рядомъ съ мираклемъ объ Алексѣѣ, выдвинутымъ на видное мѣсто въ современномъ репертуарѣ удобною приложимостью его къ похвальнымъ цѣлямъ въ честь царя, мы

встрѣчаемъ библейскую піэсу со всѣми оттѣнками настоящей *moralité*, именно такъ называемую *жалостную комедію* объ Адамѣ. Не можемъ при этомъ случаѣ не указать на коренное отличіе старорусскихъ мистерій отъ подобныхъ-же піэсъ въ остальномъ Славянствѣ; тогда какъ чешскія мистеріи преимущественно взяты изъ Евангелія и почти всѣ пасхальныя, въ польскихъ начинается уже перевѣсъ библейскихъ сюжетовъ, а первыя русскія мистеріи суть ни что иное, какъ рядъ драматическихъ переложеній библейскихъ разсказовъ. Самыя раннія изъ нихъ излагаютъ исторію Олоферна, Эсфири, Товіи, трехъ отроковъ, Іосифа, Адама. Драматическія-же переложенія Евангелія остаются долго въ незначительномъ меньшинствѣ.—Названная выше жалостная комедія представляетъ собою новое повтореніе необыкновенно распространеннаго во всей европейской литературѣ мотива о райскомъ преніи или судѣ, о томъ заступничествѣ за человѣка, которое оказываютъ основныя добрыя начала, о тѣхъ злобныхъ ковахъ, посредствомъ которыхъ враждебныя стихіи стремятся овладѣть челоческой душою. Мотивъ этотъ безконечно разнообразился при выполненіи его въ драмѣ; мысль объ ожидающей человѣка за гробомъ судьбѣ столь была присуща робкому, склонному къ мистицизму средневѣковому уму, что онъ воплощалъ въ живыхъ образахъ представлявшіяся ему черты загробнаго суда при каждомъ незначительнѣйшемъ случаѣ. Такъ указанный мотивъ проявляется иногда въ концѣ мистеріи или миракля, посвященнаго изображенію дѣяній одной какой-либо личности; когда пробилъ для нея смертный часъ мы становимся свидѣтелями пренія между небесными сестрами о судьбѣ души этого *одного* человѣка. Въ другихъ-же случаяхъ кругъ зрѣнія увеличивается,—уже не объ искупленіи одного человѣка, но всего человѣчества идетъ рѣчь; явленіе, посвященное райскому пренію (procès du paradis), все болѣе и болѣе развивается, принимаетъ видъ какъ-бы отдѣль-

ной піэсы, какъ напр. въ большомъ Mystére de la passion, и наконецъ вполнѣ обособляется, подобно нашей жалостной комедіи. Съ первыхъ словъ пролога мы получаемъ указаніе на нравственно-поучительное назначеніе всей піэсы: это живое и пространное напоминаніе о томъ «предателѣ, котораго мы носимъ въ нѣдрахъ нашихъ, а имянно древнемъ Адамѣ, то есть истой плоти и крови нашей»..... Эта мрачная и угрюмая *moralité* имѣла цѣлью расхолодить нѣсколько веселье привычныхъ зрителей московскаго театра, возбужденное фарсами и комедіями свѣтскаго содержанія; произноситель пролога проситъ позволенія «при потѣшныхъ радостныхъ комедіяхъ и едину малую жалобную комедію примѣшати.»—Піэса объ Адамѣ отличается въ сильной степени искуственностью и реторичностью; за исключеніемъ двухъ-трехъ словъ и явленій, это—наборъ тяжеловѣсныхъ тирадъ съ отчетливо высказаннымъ нравоученіемъ при каждомъ случаѣ; не говоря уже о дѣйствующихъ лицахъ, даже змѣй одаренъ большимъ нравственнымъ чутьемъ, онъ не иначе говоритъ объ Адамѣ и Евѣ, какъ о богохульникахъ и взываетъ къ Богу, желая, чтобъ «подобное поношеніе и безчиніе» относительно «праведнаго Бога» не было терпимо. По замѣчанію издателя піэсы, дьяволъ лишенъ здѣсь даже той богатой доли комизма, которая присуща ему въ западныхъ мистеріяхъ; дѣйствительно, онъ оставляетъ свои патетическія декламаціи лишь для легкой шутки надъ судимыми, обѣщая ихъ привести въ такое мѣсто, гдѣ они, теперь трясущіеся отъ стужи, «начнутъ отъ тоски потѣть;» въ другомъ мѣстѣ онъ лишь слегка позволяетъ себѣ съострить, заявляя, что онъ бѣдный бѣсъ, виноватъ отъ свободной воли самаго Адама. Наибольшею торжественностью отличаются сцены, изображающія небесное судилище. Змѣй является обвинителемъ, объявляя, что имѣетъ полномочіе отъ первоначальника своего Люцифера, и требуетъ смерти виновной четы; Адамъ робко слагаетъ вину на Еву, которая ука-

ываетъ на искушеніе ея. Дѣйствіе мѣняется и вмѣсто допроса, производившагося архангелами, настаетъ преніе Правды, Истины, Милосердія и Мира въ присутствіи Бога-Отца и Сына. Изъ противорѣчащихъ другъ-другу предложеній небесныхъ сестеръ голосъ Правды, требующей безпощаднаго наказанія, всего болѣе имѣетъ надежду на торжество; разъединенные судьи прибѣгаютъ къ Богу-Сыну; изъ словъ Его можно ожидать, что Онъ приметъ на себя искупленіе человѣчества, но этого заключительнаго заявленія недостаетъ въ спискѣ піэсы. Къ особенностямъ жалобной комедіи мы отнесемъ также два хора, неизвѣстно кѣмъ исполняемые и вставленные въ наиболѣе видныхъ мѣстахъ піэсы.

Мы не остановимся на небольшомъ отрывкѣ мистеріи объ Іосифѣ, не представляющей замѣчательныхъ особенностей. Весьма возможно, что піэса эта передѣлана изъ какого-либо польскаго діалога, такъ какъ въ польской мистеріальной литературѣ, изъ которой обильно черпали наши первые драматурги, исторія Іосифа была однимъ изъ любимыхъ сюжетовъ. Самый строй русской піэсы, языкъ дѣйствующихъ лицъ, отзываются переводомъ или передѣлкой съ другаго языка. Прологъ, обращенный къ Алексѣю Михайловичу и вѣроятно присочиненный въ Москвѣ, оставляетъ далеко за собой другія подобныя обращенія напыщенностью и витіеватостью фигуръ; сближеніе скорпіона съ человѣкомъ злымъ и лукавымъ некстати сплетается съ восхваленіями царя, къ ногамъ котораго, какъ къ олицетворенной добродѣтели припадаютъ актеры. Піэса объ Іосифѣ была повидимому исполнена при дворѣ учениками театральной школы, основанной Грегори; прологъ говоритъ объ «обыкной милости царя во всемилосердномъ присмотрѣніи *дѣтскаго* дѣйствія,» подобно тому какъ въ эпилогѣ къ свѣтской піэсѣ того-же времени о Тамерланѣ, царя просятъ милостиво воспріять наскоро сдѣланный трудъ неискуссныхъ и несмышленыхъ *отрочатъ.*»

Самодѣятельность русскихъ писателей на поприщѣ драмы, высвобожденіе ихъ изъ оковъ образцовыхъ иноземныхъ мистерій и требованій строгой піитики, при всемъ господствѣ схоластической рутины въ южныхъ школахъ, не заставила себя долго ждать. Въ первые-же годы русскаго театра мы встрѣчаемся съ нѣсколькими піэсами, болѣе или менѣе смѣло порывающимися къ своеобразности; въ мистеріяхъ, приписываемыхъ Симеону Полоцкому и Димитрію Ростовскому, проскальзываютъ уже, хотя робко, черты окружающей русской жизни, а распространеніе основъ священнаго текста своими вымыслами становится всё чаще и чаще. Первая изъ числа піэсъ, авторомъ которыхъ считается Симеонъ Полоцкій, «комедія о Навуходоносорѣ царѣ, о тѣлѣ златѣ и о трехъ отрокахъ, въ пещи сожженныхъ» есть собственно лишь распространенное и уложенное въ драматическую форму пещное дѣйство; однообразные разговоры двухъ халдеевъ исчезли въ этой мистеріи и библейскій разсказъ о трехъ отрокахъ сохраненъ вполнѣ. Этимъ развитіемъ не нанесено ущерба основной темѣ, хотя новѣйшіе біографы Симеона Полоцкаго (*) видятъ въ старинномъ дѣйствѣ «больше содержанія, разнообразія и исторической простоты, чѣмъ въ разведенной реторическими фразами піэсѣ......» Вѣроятно *историческая простота* замѣчена въ діалогѣ халдеевъ: «товарищъ!» — Чаво? — Эти дѣти царевы? — «Царевы» и т. д. — Послѣ пролога и увертюры или игранія мы присутствуемъ при выходѣ Навуходоносора, отдающаго повелѣніе поставить ему дорогую статую и поклоняться ей; спустя мгновеніе, слуги, отдернувъ завѣсу, показываютъ царю его образъ и раскаленную печь. Когда три отрока не исполняютъ царскаго требованія, ихъ бросаютъ въ печь. Это исполняютъ шесть воиновъ. Воины за-

---

(*) Православ. Обозрѣніе. 1860. Ноябрь. „Симонъ Полоцкій,“ ст. В. Пѣвницкаго.

мѣчательны для насъ тѣмъ, что эти вставочныя личности, представители грубой сферы, служатъ въ піэсѣ предвѣстниками цѣлыхъ вводныхъ сценъ, получающихъ со временемъ столь большое значеніе. Среди книжныхъ рѣчей дѣйствующихъ лицъ раздаются грубыя фразы въ родѣ слѣдующихъ: «азъ и двѣ кожи готовъ издрати съ еднаго хребта, а самъ не страдати,» говоритъ одинъ воинъ; а другой: «мнѣ Еврейна столь сладко убити, якоже меда сладку чашу испити.»—Во время мученій отроки исполняютъ пѣснь, «якоже есть у Даніила, глава 3».—Когда-же, пораженный ихъ невредимостью, Навуходоносоръ возвѣщаетъ имъ свою милость, авторъ даетъ новое доказательство извѣстной доли умѣнья и находчивости въ обрисовкѣ характеровъ; въ послѣдней рѣчи Навуходоносоръ хвалитъ единаго Бога, но всё-же ему, язычнику въ душѣ, не можетъ быть доступна истинная вѣра,—и потому вслѣдъ за хвалой Бога, онъ приказываетъ: «аще кто дерзнетъ Бога хулити, убіенъ буди, а домъ расхитити повелѣваемъ.»—Если типы воиновъ обнаруживаютъ уже стремленіе къ драматической правдѣ, то другая піэса того-же автора, отличающаяся какъ обширными размѣрами, такъ и пространнымъ заглавіемъ (Комедія Навуходоносоръ, Мемуханъ, Моавъ, Амонъ, Нееманъ, Корей, Лапидоѳъ, четыре протазанщика, четыре спальника), представляетъ уже значительный прогрессъ въ этомъ отношеніи. Судя по языку ея, піэса эта, если дѣйствительно принадлежитъ Полоцкому, написана имъ несомнѣнно еще въ бытность его на югѣ Россіи; сравнивая слогъ ея съ другими комедіями того-же автора, мы видимъ здѣсь преобладаніе полонизмовъ и множество польскихъ терминовъ и титуловъ (Олофернъ называется Вельможнымъ Гетманомъ, Одидъ—Великимъ Маршалкомъ). При всемъ томъ эта мистерія непремѣнно писана кѣмъ-нибудь изъ ученѣйшихъ духовныхъ лицъ того времени, такъ какъ въ ней встрѣчаемъ безконечное количество именъ, названій странъ, городовъ, перечисленіе различныхъ

божествъ древности. Что она вмѣстѣ съ тѣмъ не изъ числа строго-схоластическихъ драмъ, не допускавшихъ народному юмору пробиваться въ скучной хроникѣ событій, это доказываетъ широкое развитіе комическихъ сценъ; таковы сцены между воинами Навуходоносора. Иногда комизмъ этихъ сценъ несовсѣмъ приличенъ. Вотъ напр. какъ острить одинъ воинъ Сусакимъ послѣ того, какъ его прибили лисьимъ хвостомъ вмѣсто меча, отъ чего онъ падаетъ замертво при хохотѣ товарищей; черезъ нѣсколько времени онъ очнулся и ищетъ, гдѣ его голова; онъ находитъ, что всѣ части тѣла его перемѣстились и правымъ ухомъ вышла душа, но головы никакъ не поймаетъ: «о вы, господа, аще-ли кто отъ изъ любви и пріятства мою главу скрылъ и я того покорно безъ шляпы прошу и молю, чтобъ онъ мнѣ ее возвратилъ; или воръ Доохъ съ собой въ жилище взялъ, азъ-же по смерти инако не буду токмо привидѣніемъ или мечтаніемъ, то нощію взойду въ чертогъ Доховъ и такъ устрашу ево, что онъ главу мою мнѣ возвратитъ.» Вообще въ лицѣ воиновъ авторъ очевидно хотѣлъ вывести современныхъ ему польскихъ солдатъ и старался, оттѣнивъ по возможности ихъ разгулъ, привычку грабить и притѣснять мирныхъ жителей, крайнюю чувственность въ связи съ страстью къ деньгамъ и продажностью, дать новое выраженіе любимому старинным комическимъ театромъ типу наемнаго солдата, полу-разбойника, типу, котораго мы узнавали и въ *Franc-Archer* французскихъ фарсовъ и въ жолнерѣ польскихъ діалоговъ. — Существенное содержаніе этой мистеріи—исторія Юдиѳи и Олоферна, съ которой Москвичи были уже знакомы изъ піэсы Грегори. Несмотря на это, піэса невыразимо растянута; цѣлыя явленія заняты длинными разговорами Навуходоносора съ придворными, воиновъ между собою; придворные, какъ-бы для контраста съ грубыми солдатскими рѣчами, выражаются необыкновенно туманно и витіевато: «всемилостивѣйшій царь государь, начинаетъ одинъ,

изобрѣтаются два столпа, ими не точію кождо царство, но а вся вселенная утверждена есть и держится, то есть правда и милосердіе.» —Мѣстами въ текстѣ вставлены куплеты, и самая піэса оканчивается переложеніемъ библейской пѣсни Юдифи.

Комедія-притча о блудномъ сынѣ, того-же автора, была повидимому первою мистеріею, изданною въ свѣтъ; сопровождающія текстъ гравированныя объяснительныя картинки болѣе многихъ другихъ піэсъ знакомятъ насъ съ характеромъ стараго театра. Эти картины изображаютъ наиболѣе важныя мѣста піэсы, при чемъ передаютъ и внѣшнюю обстановку сцены и зрительной залы. Актеры стоятъ на сценѣ, отдѣленной отъ зрителей рампой, на которой зажжены плошки; за рамкой сидятъ зрители на длинныхъ скамьяхъ съ перильцами; замѣчательно, что зрители изображены одни въ русскомъ костюмѣ съ шапками на головѣ, другіе-же въ шляпахъ, что заставляетъ предполагать, что мистерія издана была уже при Петрѣ; это подтверждается выставленнымъ на нѣкоторыхъ экземплярахъ 1685 годомъ, хотя, конечно, она написана была гораздо раньше (по апокрифическимъ свѣденіямъ Дмитревскаго она исполнена была впервые въ Москвѣ 1-го сентября 1675 года). Комедія о Блудномъ сынѣ была очевидно одною изъ любимѣйшихъ въ свое время; это свидѣтельствуетъ и изданіе ея раньше другихъ и распространенность списковъ ея, которыхъ можно даже встрѣтить въ парижской библіотекѣ. Эта любовь и популярность объясняется прикладнымъ характеромъ переложенія притчи, его соотвѣтствіемъ общественнымъ отношеніямъ тогдашней Руси, изображеніемъ борьбы между стариной и новыми стремленіями, между непоколебимымъ авторитетомъ и зарождающимся сомнѣніемъ. Эту поучительную сторону притчи о блудномъ сынѣ не оставилъ безъ вниманія ни одинъ изъ западныхъ передѣлывателей ея. Но отношеніе Полоцкаго къ зачинавшемуся уже тогда разладу въ русскомъ

обществѣ было не таково, какимъ его иногда стараются представить. Г. Милюковъ въ своемъ Опытѣ исторіи русской поэзіи видитъ почему-то въ Блудномъ Сынѣ Полоцкаго порожденіе старческаго раздраженія, укоръ отживавшаго поколѣнія новому, предрекавшій отступнику отъ дѣдовскихъ обычаевъ несчастія, вынесенныя блуднымъ сыномъ; такимъ образомъ и Полоцкій является ревностнымъ заступникомъ старины. Но это мнѣніе врядъ-ли имѣетъ положительную основу; во всѣхъ поступкахъ, во всѣхъ произведеніяхъ Симеона видимъ человѣка просвѣщеннаго, одного изъ дѣятелей немногочисленнаго кружка *новыхъ людей* въ тогдашней Россіи. *Щитъ вѣры* патріарха Іоакима считаетъ его вмѣстѣ съ Сильвестромъ Медвѣдевымъ еретикомъ, и сожалѣетъ, что ученіе ихъ слишкомъ много нашло сочувствія въ народѣ.—Симеонъ въ своемъ положеніи новаго человѣка желалъ по всей вѣроятности выразить въ своей піэсѣ то роковое положеніе всякаго свободомыслящаго человѣка, всѣ стремленія котораго къ новизнѣ ведутъ къ торжеству сильной старины, торжеству авторитета, отъ котораго приходится еще слышать наставительное внушеніе; отъ того въ шестой части блудный сынъ главнымъ образомъ благодаритъ своего отца лишь за то, что тотъ принялъ его «въ гноище вверженa,» за то, что оживилъ его «бывша умерщвленна;» нравоучительныя толкованія эпилога прибавлены какъ-бы по обязанности.—Вся піэса состоитъ изъ шести отдѣленій или частей. Наиболѣе обрисованъ характеръ пытливаго юноши въ первой части, гдѣ онъ прямо высказываетъ свои взгляды и намѣренія: онъ проситъ отца выдѣлить его и говоритъ о желаніи своемъ странствовать: «Богъ далъ волю, говоритъ онъ, и птицы летаютъ и звѣри въ лѣсахъ вольно пребываютъ; и ты мнѣ, отче, изволь волю дати, разумну сущу весь міръ посѣщати.»—Со второй части мы видимъ уже разгулъ молодца; стремленіе на волю было, но разумныхъ средствъ къ удовлетворенію безотчет-

ныхъ влеченій не дано было ему, и гульба замѣняетъ для него всё; черты разгула изображены какъ въ піэсѣ, такъ и въ сопровождающихъ печатное изданіе картинахъ, вѣрно снятыя съ окружающей дѣйствительности. Естественность доходитъ до довольно скользкихъ границъ, и что-то въ родѣ интерлюдіи, оканчивающее третью часть, уже только разсказано на словахъ, но подлинныя рѣчи не приведены. Вторая половина піэсы представляетъ менѣе интереса, оказываясь несравненно болѣе передѣлкой притчи.

Въ числѣ южнорусскихъ драматическихъ писателей, создавшихъ своими произведеніями первый духовный репертуаръ русскаго театра и на Сѣверѣ, занималъ-бы еще болѣе видное мѣсто, въ сравненіи съ Полоцкимъ, молодой Данило Туптало, или Тупталенко, въ послѣдствіи причисленный къ лику святыхъ Дмитрій, епископъ Ростовскій,—если-бы до нашего времени сохранились всѣ подлинники большаго числа извѣстныхъ лишь по названіямъ піэсъ его. То были драмы: св. Дмитрій, Успеніе, Воскресеніе Христово, Есфирь и Агасферъ, комедія на Рождество Христово и Кающійся Грѣшникъ. Нѣкоторые, основываясь на показаніи Штелина (*), говорятъ, что піэсы эти были сочинены и играны въ бытность Дмитрія въ Ростовѣ и называютъ мѣстомъ представленій крестовую архіерейскую палату. Но онѣ также легко могли быть сочинены въ Кіевѣ въ годы молодости автора и впослѣдствіи возобновлены въ Ростовѣ. Живость украинскихъ народныхъ типовъ (въ комедіи на Рождество) указываетъ, что они схвачены прямо съ натуры. Кажется, можно положиться на свидѣтельство князя Шаховскаго (**), который прямо говоритъ, что драмы эти «сперва представлялись студентами Кіево-печерской лавры (т. е. академіи), потомъ учениками

(*) Санктпетербургск. Вѣстникъ. 1779.

(**) Лѣтопись русскаго театра. Реперт. 1840.

Заиконоспасской академіи и Ростовскими семинаристами. На эти слова можно полагаться, такъ какъ авторъ слышалъ ихъ отъ Дмитревскаго, который вмѣстѣ съ Волковымъ участвовалъ еще въ Ярославлѣ въ перепискѣ семи трагедій Дмитрія Ростовскаго. Изъ всѣхъ семи трагедій (изъ коихъ одна неизвѣстна даже по имени) сохранилась лишь въ рукописи рождественская піэса (*) и изложеніе содержанія аллегорической драмы *Кающійся Грѣшникъ*, записанное у Шаховскаго со словъ Дмитревскаго, участвовавшаго въ возобновленіи этой піэсы при дворѣ Елизаветы Петровны. Комедія на Рождество есть какъ-бы оригинальное смѣшеніе трехъ мистеріальныхъ стилей; вступленіе есть чистая moralité, большая часть піэсы не отступаетъ отъ рутины обычнаго пошиба мистеріи, наконецъ сцена между пастухами есть характерный образчикъ интерлюдіи. Судя строго, одна эта сцена и заслуживаетъ особаго вниманія. Вступленіе наполнено нескончаемыми разговорами Людской Натуры, Золотаго Вѣка, Зависти, Смерти и т. д. Разговоры эти почти безцѣльны, не могутъ служить настоящимъ прологомъ и словно случайно примкнули къ піэсѣ. Сама піэса представляетъ обзоръ событій, обставившихъ Рождество, отъ поклоненія пастуховъ до бѣгства въ Египетъ. При ближайшемъ изученіи піэсы оказывается любопытное сродство ея съ вертепными піэсами и позднѣйшими (второй четверти XVIII вѣка) комедіями Митрофана Довгалевскаго, вышедшими изъ той-же кіевской среды. Начиная отъ знакомой уже намъ польской вертепной піэсы, во всѣхъ названныхъ произведеніяхъ есть извѣстная общность пріемовъ, передающаяся изъ поколѣнія въ поколѣніе. Ни одна піэса не обходится безъ сценъ съ воинами, выражающими свою звѣрскую готовность строго исполнить избіеніе младен-

(*) Она издана въ Лѣтоп. русск. литер. и древности. 1862. IV.

цевъ, безъ высокопарныхъ рѣчей волхвовъ; всюду мы присутствуемъ при предсмертныхъ томленіяхъ Ирода, при явленіи къ нему смерти (чорта, *Отмщенія* у Дм. Ростовск.) и видимъ низверженіе его въ адъ. Разумѣется мистерія сравнительно серьезнѣе относится къ всему этому, и въ смерти Ирода есть какой-то отзвукъ гибели Донъ-Жуана,—тогда какъ въ вертепѣ сцена эта производитъ наполовину комическое впечатлѣніе. Наконецъ въ піэсѣ Дмитрія есть всего болѣе соприкосновенія съ вертепомъ въ упомянутыхъ сценахъ пастуховъ. Читателю памятно, съ какою любовью народъ всюду останавливался на этихъ сценахъ, и причина этой любви стала уже до нѣкоторой степени ясна; нашъ авторъ съ большимъ умѣньемъ воспользовался даннымъ мотивомъ. По замѣчанію, сдѣланному еще г. Пекарскимъ, въ пастухахъ этихъ легко узнать земляковъ св. Дмитрія, безпечныхъ и наивныхъ Малороссовъ. Одинъ изъ нихъ, Борисъ, стережетъ стадо, тогда какъ двое товарищей его ушли въ Виѳлеемъ за припасами. Когда они приходятъ и начинаютъ ужинъ, вдругъ раздалось чудное пѣніе; мало по малу они замѣчаютъ, что поютъ какія-то странныя существа на небѣ. Начинаютъ спорить о томъ, кто они: одинъ говоритъ, что это птички, другой, что «робятки невелычки.» Когда является съ своею вѣстью ангелъ, они немало дивятся, что такой воевода для нихъ собственно пришелъ. Ангелъ отвѣчаетъ что «пастырь сый всѣмъ пастыремъ, васъ, пастырей чаетъ;» они же простодушно допытываются, не-нужно-ли ему чѣмъ поклониться, дары принести, *подобно какъ нашему князю* и т. д. Съ этимъ очеркомъ стоитъ лишь сопоставить отрывокъ изъ украинскаго вертепа, чтобъ убѣдиться въ родствѣ основныхъ пріемовъ творчества. Вотъ что говорятъ пастухи Спасителю, собравшись вокругъ его колыбели:

Перв. пастухъ.

Отъ-се-жъ и мы, Паничу, до вашей таки мосци
Аляжъ, Грыцько съ Прыцькомъ приплелыся въ гости.
Ось и ягня Вамъ принеслы изъ сильскаго стада,
Нехай буде да здорова вся наша громада.

Втор. пастухъ.

Да годи лышъ, Грыцьку, тоби тутъ блеяты
Да нумъ проздравляты,
Може кому чы не часъ й до стада чухраты.

Перв. пастухъ.

Якъ такъ, ты бувай-же Паничу, здоровъ;
Да й намъ дай, щобъ и мы таки булы здоровы
Да изъ сихъ чижмачкивъ обулысь въ сапьяновы.
Благословыжъ сей пидарокъ выдъ насъ прыняты (*).

Не боясь укора въ преувеличеніи, можно, кажется, сознаться, что перевѣсъ свѣжести и простоты остается на сторонѣ деревенской піэсы, тогда какъ новая сфера уже наложила свои нивеллирующія требованія на молодаго Дмитрія. Конечнымъ плодомъ отрѣшенія отъ дѣйствительности является вторая его піэса, *Кающійся Грѣшникъ*. Вотъ содержаніе ея по князю Шаховскому. Сцена изображаетъ пустынный видъ. Посреди стоятъ три существа, единственныя дѣйствующія лица въ піэсѣ: грѣшникъ, его ангелъ-хранитель и демонъ. Грѣшникъ въ бѣлой одеждѣ, скрытой подъ черными нашивками, на которыхъ написаны всѣ его прегрѣшенія. Рѣчи ангела и демона дополняются двумя невидимыми хорами ихъ со-

(*) Обычаи, повѣрья Малоросс.—Н. Маркевича 1860.

братій. Милосердіе и благость Божью восхваляетъ ангельскій хоръ,—и грѣшникъ готовъ покаяться; но, опустивъ глаза, онъ видитъ свою одежду, ужасается бездны грѣховной и богохульствуетъ; адъ радуется новой добычѣ. Но ангелы воспѣваютъ прощеніе разбойника; это обуздываетъ отчаяніе грѣшника и онъ отъ всего сердца начинаетъ молитву. По мѣрѣ покаянія, нашивки спадаютъ одна за другой и наконецъ обнаруживается бѣлая одежда, символъ безгрѣшности. Но борьба одолѣла человѣка, смерть близка; онъ испускаетъ духъ; душа его возносится къ небу при пѣніи ангеловъ, тогда какъ въ аду слышатся отчаянные крики и скрежетъ зубовъ.—Несмотря на черезмѣрное приложеніе аллегорическихъ пріемовъ и, быть можетъ, именно благодаря имъ (существовала-же впослѣдствіи при дворѣ должность профессора аллегоріи!) эта мистерія предпочтительно передъ другими держалась долго на нашей сценѣ. Мы видѣли уже, что Елизавета избрала ее однимъ изъ придворныхъ спектаклей. Можно догадываться, что и раньше, въ частномъ театрѣ сестры Петра I, Наталіи Алексѣевны, *Кающійся Грѣшникъ* былъ любимой піэсой (не его-ли нужно видѣть въ піэсѣ *Искупленіе отъ человѣка паденія его*).

Описанныя піэсы вмѣстѣ съ немногими другими (напр. *Давидъ и Соломонъ*, хранящаяся въ частной библіотекѣ и отличающаяся многими сценическими указаніями, произведенія Ѳеофила Несына, Батуринскаго игумена, и немн. друг.) были рано перенесены въ московскую обстановку и составили репертуаръ школьныхъ представленій въ московской заиконоспаской академіи, этихъ «Славяно-греко-латинскихъ Аѳинахъ,» какъ слыла она у южныхъ ученыхъ, привлеченныхъ въ разное время въ Москву. Историкъ академіи говоритъ, что обычай, дважды въ годъ давать комедіи по примѣру кіевской академіи, введенъ былъ въ Москвѣ «для наставленія и *честной смѣ-*

лости учениковъ» (*). Но не только академія приняла подъ свой покровъ духовную драму, но и въ открытыхъ представленіяхъ сборной нѣмецко-русской труппы, даваемыхъ то при дворѣ, то у того или другаго боярина, піэсы южнаго происхожденія имѣли широкій доступъ; уже одна отличительная наклонность старой придворной среды къ набожности достаточно объясняетъ причину повсемѣстнаго распространенія духовной драмы. Мы видѣли уже, какъ пріурочивались заносимыя въ Москву піэсы къ мѣстнымъ условіямъ, какъ писались прибавочные къ нимъ прологи и эпилоги съ тонкими и льстивыми намеками, требовавшимися придворнымъ этикетомъ; относительно духовныхъ піэсъ, извѣстныхъ доселѣ, трудно рѣшить, которыя изъ нихъ возникли въ подражаніе южнымъ образцамъ уже въ Москвѣ; что самодѣятельность была развита и въ этомъ случаѣ, не подлежитъ сомнѣнію, такъ какъ вмѣстѣ съ уставомъ кіевской академіи не могла не перейти и въ заиконоспасскую школу обязательность для учителя поэзіи повременнаго составленія или сочиненія піэсъ. Но если нѣтъ прямыхъ указаній па дѣятельность московскихъ драматурговъ, то несомнѣнно живое движеніе, охватившее ихъ на другомъ поприщѣ, болѣе плодотворномъ по послѣдствіямъ.

Сношенія съ Западомъ уже настолько успѣли установиться, и представленія труппы Грегори настолько пріучили Москву къ духу и особенностямъ современнаго европейскаго театра, что репертуаръ не могъ долго оставаться исключительно духовнымъ и скоро возникла потребность въ переводахъ и передѣлкахъ съ иностранныхъ языковъ. Этимъ дѣломъ могли заняться только лишь различные чины посольскаго приказа, въ которомъ сосредоточивалось знаніе чужихъ языковъ, и кромѣ того тѣ сотрудники Нѣмцевъ, ученики театральной

(*) Исторія москов. академіи, С. Смирнова, стр. 189.

школы, различныя подъяческія дѣти, отданныя имъ въ обученіе. Въ этихъ лицахъ свѣтскій театръ нашелъ ревностнѣйшихъ подвижниковъ. По слухамъ, въ московскомъ архивѣ иностранныхъ дѣлъ еще хранятся неизданные переводы различныхъ піэсъ, вышедшіе изъ посольскаго приказа. Изъ рукъ названныхъ учениковъ вышла между прочимъ піэса о Баязетѣ и Тамерланѣ, представляющая собою чистую *Haupt- und Staatsaction*, въ родѣ любимыхъ въ то время въ Германіи героическихъ піэсъ, съ неизбѣжнымъ участіемъ Пиккельгеринга. Наконецъ несомнѣнно, что и въ высшей сферѣ, въ теремѣ царевны Софьи, какъ театръ вообще, такъ и свѣтскія піэсы въ особенности встрѣчали постоянно радушный пріемъ и живую поддержку. Еще Карамзинъ въ своемъ Пантеонѣ россійскихъ авторовъ упомянулъ о представленіяхъ у царевны, упоминая между прочимъ съ похвалами о драмѣ *Екатерина мученица*, сочиненія самой Софьи. Съ тѣхъ поръ это извѣстіе подтвердилось свидѣтельствомъ князя Шаховскаго, который на основаніи семейныхъ преданій передаетъ, что прабабка его Татьяна Ивановна Арсеньева играла роль Екатерины Мученицы въ трагедіи *сочиненной самой царевной*, и что Петръ, посѣщая постоянно эти спектакли, прозвалъ Арсеньеву «Екатериной Мученицей—большіе глаза.»(*) —Тотъ-же писатель сохранилъ извѣстіе, что у Дмитревскаго хранилось начало перевода Мольеровскаго *Médecin malgré lui*, которое-де онъ относилъ по языку къ эпохѣ, предшествовавшей времени Петра Великаго. Но въ новѣйшее время на основаніи бумагъ того-же Дмитревскаго напечатана даже современная первому представленію мольеровской піэсы аффиша. Передаемъ ее здѣсь, оставляя подлинность ея на отвѣтственности автора статьи, но считая, что *сочиненіе* цѣлой аффиши съ именами и лицами того времени было-бы почти немыслимо (**):

(*) Репертуаръ 1840 года. Книга I.
(**) Русск. Сцена 1864. 3. 5.

Сгонарель, дровосѣкъ...	Кн. Юр. Алек. Долгорукій
Марфа, его супружница.	Кн. Ан. Иван. Хованская
Робертъ, сосѣдъ его....	Кн. Вас. Вас. Голицынъ
Геронъ, бояринъ... ...	Кн. Як. Ник. Одоевскій
Луцында, дщерь его....	Кн. Нат. Ник. Барятинская
Валерьянъ, дворецкій...	Кн. Дмитр. Нефед. Щербатовъ
Лука, прислужникъ Гер.	Полковн. Сем. Ѳед. Грибоѣдовъ
Акулина, жена его.....	Анна Бор. Шереметева,
Фиботъ, мужичекъ.....	Кн. Мих. Яков. Черкасовъ
Перинъ, сынъ его.....	Кн. Григор. Афан. Козловскій

Мы видимъ, что одну изъ главныхъ ролей играетъ тутъ князь Василій Голицынъ, любимецъ Софьи; что онъ былъ однимъ изъ поклонниковъ новаго театра, доказывается тѣмъ, что, по современнымъ, свѣденіямъ, въ библіотекѣ его, заключавшей въ себѣ много книгъ, находились также «четыре письменныя книги *о строеніи комедіи.*» (*)—

При всей своей слабости и индифферентизмѣ, Ѳедоръ Алексѣевичъ сохранялъ нѣкоторое расположеніе къ театру; представленія въ заиконоспасской академіи шли безпрепятственно, а согласно преданію царь любилъ заходить къ царевнѣ Софьѣ и присутствовать при устраиваемыхъ ею зрѣлищахъ. Судьба нѣмецкой труппы за это время неизвѣстна; вскорѣ наступили такіе дни бурныхъ народныхъ и придворныхъ волненій, такія событія и потрясающія зрѣлища, которыя должны были заставить померкнуть и стушеваться всѣ несчастныя, мишурныя сценическія зрѣлища. Когда-же атмосфера начала разчищаться, повѣяло уже столь новымъ духомъ, что старымъ путемъ не могло исключительно идти и развитіе театра. Въ стѣнахъ академій, какъ за надежнымъ оплотомъ, могли еще до-

---

(*) Соловьевъ. Исторія Россіи. Томъ XIV, стр. 99.

вольно долго существовать мистеріи, получивъ даже на мгновеніе подъ перомъ Ѳеофана Прокоповича извѣстную долю значенія; но онѣ почти не дерзали уже являться на придворной сценѣ, а гнѣздились лишь подъ крыломъ разныхъ мелкихъ придворныхъ штатовъ, въ Измайловѣ у царицы Прасковьи и дочери ея, герцогини мекленбургской, или у царевны Натальи Алексѣевны въ Петербургѣ. Во время путешествій своихъ по Европѣ Петръ видѣлъ, въ какомъ почетѣ былъ свѣтскій театръ при различныхъ дворахъ; въ Амстердамѣ устроили для него въ 1697 году великолѣпное представленіе піэсы *Купидонъ*, съ богатыми декораціями и огромнымъ балетомъ въ заключеніе; онъ нигдѣ не пропускалъ театровъ, не миновалъ случая слышать придворныя итальянскія оперы, входившія уже тогда въ моду; въ Вѣнѣ былъ онъ въ оперѣ, въ Лондонѣ онъ дошелъ даже до увлеченія примадонной того времени, Кроссъ.... Подъ этимъ впечатлѣніемъ онъ составляетъ планъ заведенія подобнаго-же театра и при своемъ дворѣ и поручаетъ заѣзжему антрепренеру, венгерцу (Словаку?) Яну Сплавскому, привести ему новую труппу. Когда привезенная Сплавскимъ компанія Іоганна Кунста (Kunst,—имя вымышленное?), составленная изъ обломковъ какой-нибудь компаніи англійскихъ комедіантовъ (*), вскорѣ распадается, онъ составляетъ новый планъ и въ 1720 году поручаетъ послу въ Вѣнѣ, Саввѣ Рагузинскому, постараться набрать въ Прагѣ компанію комедіантовъ, которые умѣютъ говорить *по Словенски или по Чешски* (**), словомъ и въ этомъ дѣлѣ дѣйствуетъ съ тѣмъ жаромъ, стремительностью и пламеннымъ прожектерствомъ, которое отличало всѣ его преобразовательныя стремленія.

(*) Объ этомъ свидѣтельствуютъ многія имена актеровъ: Яганъ Мортонъ Вейдляръ (John Morton Pedlar), Яковъ Старкей (Starkey) и т. д. См. „Матеріалы для ист. русс. театра," Н. Попова. Библіогр. Записки 1861, № 14.

(**) Голиковъ. Дѣян. П. Вел. часть VII, 138.

Здѣсь—грань нашему труду; идти далѣе за обновляющимся и перерождающимся театромъ, выносящимъ отнынѣ долгій періодъ подражательности и господства западныхъ образцовъ, увлекло бы насъ слишкомъ далеко. Нашею цѣлью было лишь собрать воедино разрозненныя свѣдѣнія о первыхъ годахъ русскаго театра, очертить періодъ его дѣтства, хотя нѣсколько еще свободнаго отъ внѣшняго гнета. Мы счастливы, если достигли своей цѣли.

IV.

Въ одномъ изъ укромныхъ уголковъ Швейцаріи, среди громадныхъ утесовъ, убѣленныхъ снѣговыми вершинами, подъ шумъ горныхъ ручьевъ, быстро несущихъ свои воды въ чернѣющую бездну, въ старинныхъ домахъ патріархальнаго покроя, разбросанныхъ кое-гдѣ купами по откосамъ горъ, тихо доживаетъ свои годы постепенно вымирающее, малочисленное племя. Его интересы ограничены, симпатіи и убѣжденія дѣтски-наивны, образъ жизни незатѣйливъ и весь построенъ по старинной мѣркѣ; жизнь съ природой и среди природы, развлеченія и забавы, еще тѣшившія его предковъ, полное и искренное невѣденіе новой жизни, бьющей ключемъ у вратъ этого доморощеннаго рая, порывающейся къ нему сквозь всѣ воздвигнутыя природой и людскимъ умомъ преграды. Этотъ крохотный народъ и въ языкѣ своемъ представляетъ коренное отличіе отъ звучащихъ вокругъ нарѣчій; въ устахъ его слышится отголосокъ давно умолкнувшей народной латинской рѣчи, отголосокъ той переходной поры ея, когда, сливаясь съ варварскими говорами, она принимаетъ *романскій* характеръ; и доселѣ эти странные горцы зовутъ свой странный языкъ романскимъ, Romaunsh! — Послѣ мюнхенскихъ дворцовъ и музеевъ, женевскихъ отелей, вѣнскихъ театровъ и шумныхъ улицъ, послѣ ощущенія живаго, опьяняющаго тока цивилизаціи, который мгновенно электризуетъ современнаго путешественника, послѣ быстро летящихъ поѣздовъ, чудесъ те-

леграфа, вседневной прессы, народнаго образованія, перенеситесь вдругъ въ этотъ далекій уголокъ Граубюндена,—и на васъ повѣетъ дремлющей средневѣковой жизнью, жизнью заматерѣвшей, чуждой тревогъ и волненій дня, которыхъ замѣняютъ уходъ за стадами, деревенская сходка, воскресная обѣдня съ неизбѣжной проповѣдью о неисходной мерзости всей земной юдоли, вечернія посидѣлки. И всё это въ двухъ шагахъ отъ промышленныхъ, оживленныхъ мѣстностей, — и языкъ этотъ, скудный и неразработанный возлѣ богато воздѣланныхъ его потомковъ, французскаго и итальянскаго языковъ, тѣснящихъ его съ каждымъ годомъ. И о всей *злобѣ дня* напомнитъ развѣ прекрасная горная дорога, проложенная федеральными инженерами, да иная гостинница, выстроенная для пріюта нѣсколькихъ англійскихъ семействъ, которыя безстрашно проникаютъ въ далекій горный мірокъ для обогащенія своихъ записныхъ книжекъ и рисовальныхъ альбомовъ курьёзными замѣтками и видами.......

Такихъ захолустій немало на широкомъ пространствѣ Европы, такія аномаліи, къ удивленію, не въ рѣдкость въ цивилизованной жизни новаго европейскаго общества. Контрасты свѣта и тѣни, прогресса и коснѣнія, уживающихся вмѣстѣ, необыкновенно любопытны для наблюдателя. Онъ не можетъ не призадуматься, видя какъ подъ часъ формы новаго искусства соприкасаются съ старымъ, казалось, давно вымершимъ, какъ вѣковыя привычки народа умѣютъ удерживаться несмотря на натискъ обновленной жизни.—Возлѣ переполненной знатью, изнѣженной операми и балами, модной Ниццы, въ самомъ центрѣ игорной дѣятельности, въ миніатюрномъ Монако, въ страстную недѣлю движется суровая процессія въ маскахъ и костюмахъ, изображающая шествіе на Голгоѳу. Въ Австріи, громко возстающей противъ конкордата и иныхъ видовъ всевластія духовенства, цѣлыя села сходятся для исполненія мистерій, относясь къ нимъ съ платоническимъ жа-

ромъ и увлеченіемъ, достойнымъ средневѣковой набожной толпы. Въ Баваріи подобный-же обычай нетронуто хранится у массъ католическаго населенія, освящаемый вѣковою традиціею: обширность размѣровъ и торжественность характера этихъ представленій придаетъ имъ видъ всенароднаго празднества, собирающаго издалека любопытныхъ зрителей. Въ гористыхъ мѣстностяхъ Франціи, въ ультрамонтанской Испаніи и Сициліи при кипучей силѣ религіознаго чувства, не охлаждаемаго никакими мірскими вліяніями, драматическія процессіи, нѣмыя сцены въ костюмахъ и наконецъ мистеріи являются и въ настоящее время не какъ исключенія, не какъ оригинальныя особенности народной жизни, но часто какъ вполнѣ нормальныя ея проявленія.

Этимъ-то любопытнымъ отголоскамъ старины, постепенно вымирающимъ и безсильнымъ поддержать слабую связь, соединяющую ихъ съ нѣкогда прочными и стойкими формами старой драмы, мы посвятимъ настоящій очеркъ. Свидѣтельства очевидцевъ, путешественниковъ, наблюдавшихъ въ различныхъ странахъ остатки средневѣковаго театра, историковъ драмы, искавшихъ въ ея развалинахъ объясненія многихъ сторонъ ея прошедшей жизни, послужатъ намъ главнѣйшими источниками для бѣглаго обзора *послѣдняго*, замогильнаго періода мистеріи.

Наиболѣе крупнымъ явленіемъ въ ряду новѣйшихъ мистерій обыкновенно считается повторяемая правильно черезъ каждые десять лѣтъ большая пасхальная мистерія, исполняемая поселянами мѣстечка Оберъ-Аммергау, близъ Старнбергскаго озера въ Баваріи. Преданіе гласитъ, что представленіе набожной піэсы укоренилось въ этой мѣстности вслѣдствіе обѣта, даннаго еще въ 1633 году жителями въ надеждѣ избавиться тѣмъ отъ жестокой чумы, занесенной въ Баварію шведскими войсками. Уже то обстоятельство, что въ критическую минуту народъ считалъ высоко спасительнымъ дать обѣща-

ніе соединяться дружными силами для исполненія мистеріи Страстей, показываетъ какъ высоко было уваженіе къ духовному театру даже въ періодъ его упадка. Подъ руководствомъ монаховъ сосѣдняго монастыря, въ лѣтописяхъ котораго сохранилось и упоминаніе о данномъ обѣтѣ, онъ былъ приведенъ въ исполненіе и долгое время почти безъ перерыва представленіе повторялось черезъ каждые десять лѣтъ. Въ настоящемъ столѣтіи съ каждымъ новымъ повтореніемъ спектакля размѣры его, совершенство постановки и количество зрителей увеличивается. Въ текущемъ году снова возвращается срокъ возобновленія этого рѣдкаго театральнаго празднества; нѣтъ сомнѣнія, что новыя и несравненно-бо́льшія массы наблюдателей стекутся въ небольшое мѣстечко, привлекаемыя небывалымъ зрѣлищемъ. Для любопытнаго читателя приведемъ указаніе дней, въ которые даны будутъ представленія: 22 и 29 мая, 6, 12, 19 и 25 іюня, 3, 10, 17, 24 и 31 іюля, 7, 14, 21 и 28 августа, 8, 11, 18, 25 и 29 сентября. Аммергаускимъ спектаклямъ особенно посчастливилось; изъ описаній ихъ, коментаріевъ и путевыхъ замѣтокъ туристовъ составилась цѣлая литература (*); для прочихъ мѣстностей, гдѣ еще уцѣлѣлъ обычай изрѣдка исполнять духовныя драмы, Аммергаускій театръ является чѣмъ-то въ родѣ alma mater; съ него берутъ примѣръ въ сценическомъ устройствѣ, декораціяхъ, костюмахъ и даже музыкѣ.—Выше было замѣчено, что энтузіазмъ, съ которымъ католическое крестьянство въ Германіи предается устройству духовнаго театра и разъигрыванію ролей важнѣйшихъ лицъ Ветхаго и Новаго За-

---

(*) Devrient: Das Passionspiel im Dorfe O. Ammerg. 1851. Deutinger: Das Passionsp. in O. Ammer, Berichte und Urtheile über dasselbe. 1851. Clarus: D. Passionspiel etc. 1860. H. Sarrasin: Le myst. d. la passion à Oberammer. en Bavière, Biblioth. univers. 1861 №37. Seinguerlet: Un myst. en Bavière, Rev. German. 1861. и т. д.

вѣта, даетъ намъ вѣрное понятіе о всеобщемъ сочувствіи и симпатіи, какою пользовалась мистерія въ средніе вѣка. Распредѣленіе ролей составляетъ истинное событіе въ жизни крестьянъ; многіе такъ дорожатъ разъ выпавшею имъ на долю ролью, что стараются навсегда присвоить ее себѣ, для чего прибѣгаютъ къ интригамъ хитрости, просьбамъ; мало того, они стараются удержать свое амплуа, какъ-бы дарованное свыше, за своимъ семействомъ и передать его изъ рода въ родъ, что многимъ и удавалось. Къ раздачѣ ролей приступаютъ съ такимъже благоговѣніемъ и сосредоточенностью, какими вообще проникнуто отношеніе народа къ исполненію священной для него драмы. Передъ подачей голосовъ, которая должна рѣшить, кому изъ членовъ общины доведется изображать то или другое лице, вся толпа актеровъ отправляется въ церковь, призывая благословеніе свыше на мудрое и справедливое веденіе выборовъ. Наиболѣе ревностныя лица изъ мѣстнаго духовенства обыкновенно принимаютъ на себя руководство какъ надъ разучиваніемъ ролей, такъ и надъ слаживаніемъ всей игры актеровъ и надъ техническими мелочами постановки. Какъ пониманіе характеровъ, такъ и дикція, умѣнье держать себя на сценѣ оставляютъ, разумѣется, многаго желать; но исключительность и оригинальность условій, которыми обставлены эти странныя представленія, извиняетъ всю неловкость и безтактность доморощенныхъ артистовъ-поселянъ. Они даже съ трудомъ держатся непривычнаго имъ литературнаго нѣмецкаго языка и часто въ забывчивости передѣлываютъ писанныя рѣчи по своему, и тогда слышится во всемъ своемъ тяжеловѣсномъ щегольствѣ чистое швабское нарѣчіе. Но близость иныхъ нравовъ, иной цивилизаціи или по крайней мѣрѣ внѣшняго лоска, наконецъ отголосокъ усовершенствованныхъ театральныхъ порядковъ невольно вліяетъ на характеръ аммергаускихъ представленій. Одинъ путешественникъ разсказываетъ, что молодая крестьянская дѣвушка, которой

выпала на долю одна изъ важнѣйшихъ ролей, рѣшилась превзойти себя и тайкомъ проникла въ сосѣдній Мюнхенъ, гдѣ подъ руководствомъ одной изъ актрисъ королевскаго театра нѣсколько разъ прорепетировала свою роль; можно легко догадаться, какой разладъ былъ внесенъ этимъ въ ансамбль исполненія. Искусственные, всегда нѣсколько натянутые пріемы игры актеровъ нашихъ большихъ театровъ рѣзко противополагались простоватымъ и неотесаннымъ манерамъ крестьянскихъ Гарриковъ и Лекеновъ. Очевидцы не находятъ словъ для описанія уродливаго впечатлѣнія, возбужденнаго этимъ смѣшеніемъ разнородныхъ элементовъ.—Подобно тому и въ постановкѣ, декораціяхъ, костюмѣ, музыкѣ изрѣдка повѣетъ городскою утонченностью вкуса. Передъ началомъ спектакля иной разъ раздастся вдругъ увертюра изъ какой-нибудь оперы, исполненная деревенскимъ оркестромъ; въ декораціяхъ точно также проскользнетъ иная подробность съ претензіею на эффектъ и вѣрность модѣ. Но въ общихъ чертахъ устройство сцены въ Оберъ-Аммергау значительно напоминаетъ свой первообразъ, — сцену старыхъ мистерій. Мѣсто дѣйствія сообразно ходу евангельскаго разсказа раздроблено между пятью различными помѣщеніями: главною сценой, снабженною декораціями, двумя помостами, изображающими домъ Пилата и первосвященника, и наконецъ полосами земли, накрытыми двумя арками, соединяющими главную сцену съ боковыми помостами; послѣднія пространства изображаютъ улицы и на нихъ преимущественно идутъ сцены, гдѣ дѣйствуетъ народъ. Зрители помѣщаются на скамьяхъ, расположенныхъ подъ открытымъ небомъ амфитеатрально; передъ главной сценой помѣщается небольшой оркестръ. Декораціи писаны грубоватою кистью и безъ вкуса, но, по словамъ наблюдателей, всѣ декораціи и всю мишурную обстановку театра, и безъ того уже значительно теряющую при дневномъ освѣщеніи, съ излишкомъ замѣняютъ поразительныя природныя красоты, прелесть той

естественной обстановки, среди которой идетъ представленіе, величавыя горы, живописно окаймляющія окрестность, зеленые луга у подножія ихъ и чернѣющія линіи лѣсовъ, взбирающіяся на крутыя высоты и кладущія темный отливъ на веселую и смѣющуюся картину,—и наконецъ пестрая толпа въ нѣсколько тысячъ человѣкъ, тѣснящаяся на скамьяхъ амфитеатра въ пестрыхъ нарядахъ, которыми такъ отличается баварское крестьянство.—Если декораціи часто поражаютъ своимъ несовершенствомъ, то по общему отзыву костюмировка отличается тщательностью, приблизительной вѣрностью и даже изяществомъ. Издавна все населеніе окрестныхъ селъ избрало своимъ любимѣйшимъ занятіемъ тонкую рѣзьбу по дереву и кости и достигло въ этомъ значительной степени художественности; вкусъ къ изящному, притомъ воспитанный преимущественно на предметахъ церковной скульптуры, жители Аммергау перенесли на придуманные ими для своей мистеріи костюмы.—Образцемъ для нихъ послужили образа и статуи мѣстныхъ церквей; но, не довольствуясь простымъ подражаніемъ, устроители спектаклей позволяли себѣ и самодѣятельность; для лицъ, участвующихъ въ хорѣ, для костюмовъ ангеловъ и подобныхъ существъ они изобрѣли особыя одѣянія. Сенгерле, авторъ одного французскаго разсказа объ Аммергаускомъ театрѣ, отзываясь вообще о костюмировкѣ съ большою похвалой, утверждаетъ даже,—что несомнѣнно нѣсколько преувеличено, что изъ шести сотъ участниковъ ни на одномъ одежда не вредила общему впечатлѣнію, а въ большихъ народныхъ сценахъ обнаруживалась чисто восточная роскошь и торжественность.

Въ сценическомъ распорядкѣ—новые отголоски средневѣковаго театра; во главѣ всей многочисленной труппы актеровъ-охотниковъ стоитъ одно первостатейное лицо, истолкователь всего смысла и нравоученія піэсы и всѣхъ наиболѣе выдающихся ея мѣстъ; это лицо, носящее названіе *Spre-*

cher, есть ничто иное какъ герольдъ старыхъ мистерій; у него тѣ-же наивные пріемы, тѣ-же увѣщанія зрителямъ сидѣть смирно и внимательно и т. д. Но онъ не имѣетъ независимаго положенія, какъ въ старину и его роль тѣсно связана съ рѣчами и пѣніемъ хора, въ которомъ онъ является какъ-бы руководителемъ. Хоръ получаетъ въ Аммергаускомъ театрѣ особое значеніе и составляетъ непремѣнную принадлежность каждаго мало-мальски важнаго событія, которое онъ одобряетъ или охуждаетъ. Въ составъ его входятъ и женщины.

Въ самой піэсѣ, хранящейся доселѣ по преданію изъ временъ давно минувшихъ, наблюдатель узнаетъ, къ сожалѣнію, лишь тѣнь мистеріальнаго пошиба. Съ каждымъ вѣкомъ сглаживались одна за другою характеристическія особенности ея, тѣ добавленія и измѣненія евангельскаго разсказа, которыми его обставила досужая народная фантазія. Подъ строгимъ присмотромъ католической іерархіи, на которую по временамъ находилъ точно пароксизмъ правовѣрія, отбрасывались народныя комическія вставки и вводныя сцены, и достигалась подлинная, документальная вѣрность. Во многихъ отношеніяхъ это уже достигнуто, и въ важнѣйшихъ роляхъ дѣйствующія лица говорятъ между собою не иначе, какъ словами Евангелія. Но самостоятельность вымысла не окончательно затерта стараніями пуристовъ и изрѣдка проскальзываютъ сцены, напоминающія о первобытномъ характерѣ піэсы. Таковы между прочимъ сцены, гдѣ выводится народная толпа, монологъ Іуды, колеблющагося предать-ли ему Христа и жалующагося на неприбыльность своего занятія. Строй піэсы немало портятъ прерывающія его весьма часто живыя картины, устраиваемыя на средней, крытой сценѣ: въ составъ ихъ входятъ разнообразныя картины, нетолько евангельскаго, но и библейскаго содержанія; такъ напр. прорицаніе того или другаго пророка умышленно вставляется передъ возвѣщеннымъ имъ событіемъ Новаго Завѣта, которое представляется затѣмъ акте-

рами. Эти картины, вполнѣ чуждыя старинныхъ мистерій, очевидно присочинены въ новѣйшее время и, будучи отголоскомъ современной театральной постановки, столь-же мало идутъ къ общему характеру представленія, какъ иная балетная сцена къ ораторіи Генделя. Но утрату самобытности въ содержаніи піэсы и неудачную смежность наивныхъ пріемовъ съ претензіями декоративнаго искусства вполнѣ возмещаетъ собою неподражаемая по своей оригинальности игра актеровъ. Всѣ отзывы объ Аммергаускихъ спектакляхъ сходятся въ похвалахъ этой игрѣ, дающей вѣрное понятіе о ходѣ мистеріальныхъ представленій въ средніе вѣка. Упреки въ неестественности, жеманности, натянутости здѣсь немыслимы. Всякій старается быть въ роли своей прежде всего человѣкомъ и притомъ передать всѣ особенности характера и положенія изображаемаго лица, такъ какъ они представляются актеру изъ наблюденій надъ окружающей его жизнью. Оттого въ воинахъ онъ воплощаетъ всѣ грубыя манеры знакомой ему солдатчины, еврейскую толпу воспроизводитъ въ кучкѣ польскихъ Жидовъ, въ которыхъ видитъ всего болѣе сохранившихся типическихъ особенностей этого племени; въ сценахъ народныхъ волненій актеръ-крестьянинъ дѣйствительно волнуется и старается даже въ своей незначительной роли быть возможно естественнымъ. Онъ любитъ въ этихъ случаяхъ, какъ и вообще, выражаться просто, естественно и часто даже крѣпко, не задумываясь, вредитъ-ли это общему впечатлѣнію. Такъ Каіафа безъ раздумья говоритъ Іудѣ: «молчи и убирайся съ глазъ долой (Schweig und pack dich fort!»)

Таковъ въ общихъ чертахъ первообразъ большей части современныхъ германскихъ мистерій. Въ ревностно-католическомъ населеніи Тироля, Крайны и нѣкоторыхъ другихъ областей Австріи примѣръ Аммергаускаго театра вызвалъ всего болѣе подражаній. Въ упомянутыхъ мѣстностяхъ нетолько передаются изъ рода въ родъ завѣщанныя предшествующими

поколѣніями мистеріи, но и по образцу ихъ создаются новыя піэсы, въ которыхъ набожные писатели, почти повсюду священники или монахи, стремятся достигнуть завѣтнаго идеала. Аммергауские спектакли представили намъ примѣръ учрежденія, избалованнаго всеобщимъ сочувствіемъ, разросшагося въ большихъ размѣрахъ, много разъ изслѣдованнаго и описаннаго. Всмотримся теперь въ болѣе смиренныя и непритязательныя, деревенскія представленія мистерій, какъ они существуютъ до настоящаго времени по селамъ Тироля. Живой очеркъ такого представленія, сдѣланный очевидцемъ-путешественникомъ, много поможетъ намъ въ этомъ случаѣ. Мѣсто дѣйствія небольшое мѣстечко Бриклеггъ (Brixlegg), на дорогѣ изъ Инспрука въ Зальцбургъ; время — лѣто 1868 года (*).

«Всѣмъ извѣстно, говоритъ нашъ путешественникъ, что, начиная отъ Инспрука и распространяясь далеко внутрь Баваріи, изъ года въ годъ возникаютъ по деревнямъ и селамъ подвижныя сцены, которыя существуютъ въ теченіи одного или двухъ лѣтнихъ сезоновъ, потомъ исчезаютъ, чтобъ снова возникнуть и процвѣтать.... Въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ предпочтеніе отдается религіозной драмѣ и на сценѣ исполняютъ Страсти Господни; въ другихъ напротивъ предпочитаютъ піэсы съ содержаніемъ заимствованнымъ изъ временъ рыцарства и изъ народныхъ преданій. Составителемъ этихъ послѣднихъ піэсъ считается простой угольщикъ Іосифъ Шмальцъ, который нѣсколько десятковъ лѣтъ тому назадъ жилъ въ Бриклеггѣ, въ полнѣйшей неизвѣстности. Онъ былъ страстный поэтъ, всегда готовый переработать для театра прекрасныя старинныя преданія о нѣжной Мелюзинѣ и плѣнительной Магелонѣ, о прекрасной Еленѣ, дочери греческаго императора Антонія и другихъ красавицахъ. Языкъ его впол-

(*) Neue Freie Presse 1868. 18 Juni: „Aus d. Unter-Innthale,“ v. L. Steub; 11 September: „Eine Tiroler Glaubenscomödie.“

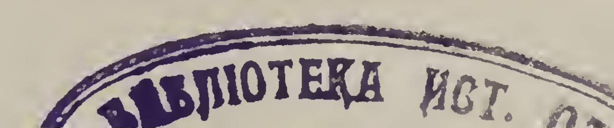
нѣ соотвѣствовалъ его положенію въ свѣтѣ, т. е. онъ немногимъ выше того, что можно ожидать отъ начитаннаго угольщика. Но композиція піэсъ, распредѣленіе сценъ, драматическій эффектъ, достойны всякаго уваженія. Въ этихъ произведеніяхъ слышится сильно бьющая жизнь, дѣлающая всякую скуку невозможною. Въ настоящее время въ Брикслеггѣ водворяется духовная драма. Капланъ Винклеръ, молодой священникъ, полный жизни и жажды дѣятельности, взялъ на себя постановку піэсъ духовнаго содержанія; мысль его встрѣтила сочувствіе въ приходѣ. Около 400 человѣкъ отдали себя въ распоряженіе почтеннаго каплана и для роли Спасителя, его Матери, Маріи Магдалины, словомъ для всѣхъ главныхъ лицъ нашлись весьма пригодные исполнители. Въ концѣ села на зеленой лужайкѣ была воздвигнута деревянная сцена самой простой архитектуры съ мѣстомъ для 500 зрителей. Текстъ и музыка были заимствованы изъ Аммергау. Въ устройствѣже сцены обнаружилось нѣкоторое отступленіе отъ первоначальнаго образца, такъ какъ была исключена средняя сцена, играющая тамъ столь важную роль. Ближайшая окрестность театра имѣла характеръ обыкновенной сельской ярмарки. Группы крестьянъ и крестьянокъ, одѣтыя по праздничному, толпились около лавокъ, въ которыхъ рядомъ съ блестящими побрякушками, плодами и марципаномъ, продавались фотографическіе портреты актеровъ, въ различныхъ костюмахъ и позахъ, и маленькія зеленыя книжки подъ заглавіемъ «Das Passionsspiel zu Brixlegg. 1868.»

Толпа спѣшитъ занять мѣста. Галлереи нѣтъ въ этомъ театрѣ; на право и на лѣво отъ оркестра находятся деревянныя лѣстницы, по которымъ взбираешься на что-то похожее на балконъ, гдѣ за два гульдена можно сидѣть иногда въ кругу мѣстной аристократіи. На каждомъ балконѣ помѣщается человѣкъ около десяти. Партеръ, раздѣленный на четыре отдѣленія, переполненъ публикой, большинство которой состав-

ляютъ женщины. Нумерованныхъ мѣстъ совсѣмъ нѣтъ въ театрѣ; кто раньше пришелъ, тотъ и сѣлъ, гдѣ и какъ ему угодно, и ничто не препятствуетъ ему пересѣсть на другое мѣсто. Въ толпѣ раздается глухой гулъ, но приличіе ни на минуту не нарушается. Съ умилительной наивностью публика поглощаетъ захваченные изъ дома припасы, и сидящія за мною семь или восемь кумушекъ съ аппетитомъ пьютъ поочередно пиво изъ одного стакана.

Вдругъ раздается ружейный выстрѣлъ, вслѣдъ за тѣмъ звуки музыки. Что-же это? Все ближе и ближе къ театру слышится свѣтская музыка. Не ошибаюсь ли я?...... Du hast die schönsten Augen..... Напѣвъ къ страстнымъ словамъ пѣсни богоотступника Гейне, онъ ли служитъ прелюдіею къ представленію, имѣющему въ виду вызвать набожное размышленіе. Но уже входитъ оркестръ, пробуетъ инструменты, и вскорѣ, о ужасъ! раздается увертюра къ Фенеллѣ! Я дѣлаю неимовѣрное усиліе, чтобъ удержать набожное настроеніе..... Фенелла! когда же ее причли къ лику святыхъ? Старикъ Оберъ! неужели попалъ онъ въ число церковныхъ композиторовъ.»

Текстъ исполняемой въ Брикслеггѣ піэсы строго слѣдуетъ четыремъ евангелистамъ и обнимаетъ собою всѣ событія отъ шествія въ Іерусалимъ до Вознесенія. Въ то время, какъ съ творческой и стилистической стороны описываемая піэса не представляетъ особой оригинальности, въ нѣкоторыхъ чертахъ ея проглядываютъ любопытные отголоски средневѣковой драмы. Такъ въ этой піэсѣ унаслѣдованъ тотъ реализмъ, та любовь къ возможно-наглядному и естественному изображенію всего, что-бы ни выводилось на сцену. Средневѣковый народъ любилъ нетолько, чтобъ ему говорили о пыткахъ, вытерпѣнныхъ мучениками, но чтобъ по возможности показали ему на практикѣ самый процессъ пытанія; подобно этому тирольская толпа тѣшится зрѣлищемъ, какъ Іуда за-



тягиваетъ себѣ петлю и нѣсколько мгновеній качается въ воздухѣ въ висящемъ положеніи; въ подробностяхъ шествія на Голгоѳу ни одно не пропущено; когда нужно течь крови, она течетъ ручьями.—Вся необъятная масса матеріала, переработать которую было-бы не подъ силу современному драматургу, уложилась въ массивную піэсу, гдѣ считается не менѣе пятидесяти смѣнъ декорацій. При такой растянутости, напоминающей размѣры средневѣковыхъ мистерій, необходима продолжительность исполненія; дѣйствительно, въ описываемый путешественникомъ день спектакль длился семь часовъ, такъ что для отдохновенія зрителей и актеровъ понадобился часовой перерывъ.—Какъ въ Аммергау, такъ и здѣсь къ строю набожной піэсы успѣли уже весьма некстати примкнуть различныя новѣйшія ухищренія, имѣющія цѣлью усилить нравственно-поучительное значеніе представленія. Такъ тутъ снова являются злосчастныя пояснительныя живыя картины, во время которыхъ хоръ исполняетъ стихотворныя объясненія ихъ; самый хоръ этотъ отличается необыкновенно-странными особенностями, начиная съ самого названія. Уже въ Аммергау хористы слывутъ подъ туманнымъ именемъ *духовъ покровителей* (Schutzgeister), въ Бриксleггѣ они уже прямо слывутъ *геніями*. Эти доморощенные геніи, одѣтые въ весьма нескладное платье, поминутно входятъ и сходятъ со сцены, вставляя то тутъ, то тамъ свой однообразный напѣвъ. Но публика, съ дѣтскою наивностью относящаяся къ своему театру, не замѣчаетъ всѣхъ этихъ несообразностей; она, затаивъ дыханіе, съ благоговѣніемъ слушаетъ тирады актеровъ, которые по мѣрѣ силъ играютъ недурно; она плачетъ и вздыхаетъ въ трагическія минуты; она проклинаетъ Іуду-предателя и въ негодованіи, очевидно искреннемъ, разражается даже вслухъ шумными и далеко не лестными для него восклицаніями......

Многія иныя мѣстности въ нѣмецкихъ и славянскихъ

областяхъ Австріи и Венгріи и кое-гдѣ въ сѣверной Германіи отличаются до нашихъ дней искренней приверженностью къ старому духовному театру. По приведеннымъ выше образцамъ можно составить себѣ понятіе о деревенскихъ рождественскихъ мистеріяхъ, исполняемыхъ чешскимъ и валахскимъ людомъ въ Моравіи, и записанныхъ Фейфаликомъ прямо изъ народныхъ устъ; подобныя святочныя піэсы въ большомъ ходу и у Словаковъ, связанныя съ народнымъ обрядомъ славленія и колядованія; Шрёеръ записалъ рядъ крестьянскихъ піэсъ на тему Рождества у Нѣмцевъ въ Венгріи; по случайному стеченію обстоятельствъ въ исключительно-протестантской мѣстности, въ Верхнемъ Гарцѣ удержались въ народѣ піэсы о трехъ царяхъ и о пришествіи пастуховъ; двѣ изъ нихъ, напечатанныя у Прёле (*), замѣчательны смѣшеніемъ верхненѣмецкаго языка съ plattdeutsch'емъ и замѣной трехъ восточныхъ царей королями польскимъ, датскимъ и англійскимъ, при чемъ послѣдній намекаетъ на отношенія Ганновера къ Англіи и т. д. Множество мистерій, хранящихся въ нѣмецкомъ и словенскомъ населеніи Штиріи, Каринтіи и Крайны неиздано (за немногими исключеніями); выше говорено о мистеріи Петра Гекторевича, играемой доселѣ по хорватскимъ селамъ, какъ равно и объ отрывкѣ старинной библейской драмы, сохранившемъ изъ нея сцену въ раю и записанномъ въ Славоніи Иличемъ. Опасаясь повтореній, мы не будемъ входить въ подробное разсмотрѣніе каждаго изъ слабыхъ отголосковъ старины. Для насъ любопытнѣе общій, какъ-бы статистическій обзоръ главнѣйшихъ народно-мистеріальныхъ сценъ, ихъ географическаго распредѣленія по различнымъ странамъ Европы, ихъ сродства и связи между собой.

(*) H. Pröhle. Weltl. und geist. Volksl. und Volksspiele. 1855. 312—320.

Если, по замѣчанію изслѣдователей, въ Австріи замѣтно несомнѣнное паденіе деревенской мистеріи, въ особенности въ мѣстахъ, близкихъ къ оживленнымъ центрамъ новой цивилизаціи, то въ странахъ романскихъ всѣ виды духовнаго театра цѣлы по сю пору и смѣло выдерживаютъ натискъ новыхъ началъ. Драма учебная, школьная, маріонетныя піэсы, крестьянскія мистеріи, и въ особенности полныя драматизма церковныя процессіи,—все живо еще и въ наши дни во Франціи, Испаніи, Италіи. Въ началѣ текущаго столѣтія, при сравнительно-слабомъ еще развитіи городской жизни, несовершенномъ состояніи театра, не получившаго еще всенароднаго значенія, старинный духовный театръ пользовался полной свободой и вторгался на постоянныя сцены даже въ Парижѣ. Но въ то время, какъ на театрахъ *Porte st. Martin* и *Gaieté* библейская мистерія превращалась въ драму, скроенную по новѣйшему образцу, и исторія Навуходоносора превращалась въ пантомиму,—въ провинціяхъ любимымъ народнымъ развлеченіемъ была мистерія, по преимуществу исполнявшаяся маріонетками. Старый парижскій журналъ *Le miroir* 1822 года описываетъ представленіе подобнаго рода, данное странствующею труппой въ Діеппѣ. Весь театръ помѣщался въ холщевой палаткѣ; у входа стоялъ одинъ изъ содержателей и громкимъ голосомъ зазывалъ всѣхъ прохожихъ, обѣщая показать много чудеснаго. Піэса, представленная на этомъ театрѣ, была чѣмъ-то въ родѣ коллективной мистеріи и обнимала собою всѣ евангельскія событія. Зрители съ трудомъ сохраняли должную тишину и вниманіе; комическія личности и положенія вызывали тысячи шутокъ и остротъ. Іуда, какъ всегда, награжденъ былъ проклятіями и осмѣянъ вдоволь; Иродъ явился въ старо-французской докторской шляпѣ, производя своею фигурой комическое впечатлѣніе. Многія важнѣйшія событія изображались въ этой маріонетной піэсѣ съ наивностью, достойною первыхъ временъ мистеріи.— Прибли-

зительно въ ту-же пору въ Страсбургѣ было поставлено на сцену нѣчто, отдаленно напоминающее духовную драму; подъ вліяніемъ усиливавшагося пуризма разговорная часть піэсъ опускалась; одна за другой слѣдовали живыя картины, поставленныя по созданіямъ лучшихъ мастеровъ; во время смѣны картинъ пѣлъ женскій хоръ и игралъ органъ (*).—Празднованіе Рождества драматическимъ изображеніемъ пришествія волхвовъ и пѣніемъ старинныхъ народныхъ ноэлей, весьма часто изложенныхъ въ видѣ діалоговъ, до новѣйшаго времени было въ употребленіи во Франціи и Савойи. Учрежденное въ Villars en Bresse въ 1591 г. изображеніе посѣщенія пастуховъ въ видѣ сцены, искусно и съ большою торжественностью поставленной, повторялось ежегодно до 1816 года. Еще въ 1840 г. въ st. Laurent близь Макона въ литургіи подъ Рождество народъ пѣлъ старый ноэль на мѣстномъ нарѣчіи: «Noyé, noyé est venu.» Въ Савойи эти ноэли сохранились по деревнямъ до сихъ поръ (**). По большимъ провинціальнымъ городамъ Франціи, пріурочиваясь къ наиболѣе чтимымъ въ народѣ праздникамъ, устраиваются до сихъ поръ громадныя процессіи, отличающіяся всею торжественностью, изяществомъ, театральностью, на которую только способно живое и легко возбуждающееся воображеніе Француза. Уцѣлѣвъ въ разбросанныхъ по всему государству мѣстностяхъ, эти процессіи видимо процвѣтаютъ и заботливо хранятся въ тѣхъ областяхъ, гдѣ близостъ съ ревностно-католической до изувѣрства Испаніей, старинное, испоконъ-вѣка ведущееся преданіе или замкнутость суевѣрнаго быта какого-нибудь бретонскаго или баскскаго уголка способствуютъ сохраненію стариннаго обряда. Въ процессіяхъ участвуетъ обыкновенно чуть

(*) William Hone. Ancient mysteries described. 1823. p. 189—190.

(**) Alphonse Despine. Recherches sur l. poesie en dialecte Savoyard. Revue Savoisienne 1865, № 1—11.

не цѣлый городъ; заготовляются заранѣе костюмы святыхъ, воиновъ, толпы; дѣти одѣваются въ разноцвѣтныя одежды, участвуютъ въ хорѣ, стоятъ въ эффектныхъ позахъ съ вѣнками и гирляндами въ рукахъ у праздничныхъ арокъ, воздвигаемыхъ по дорогѣ, коею будетъ слѣдовать процессія; оставаясь при всемъ драматическомъ характерѣ все же на половину-крестнымъ ходомъ, процессія сопряжена съ частыми остановками передъ небольшими алтарями, воздвигаемыми усердіемъ отдѣльныхъ лицъ, которые окружаютъ ихъ цѣлыми океанами зелени, цвѣтовъ, гирляндъ, флаговъ, статуй; наконецъ, если шествіе связано съ изображеніемъ пути на Голгоѳу, то остановки эти, составляющія необходимую принадлежность истинно-католическаго справленія страстной недѣли получаютъ еще большее значеніе. — «До нашихъ дней, говоритъ одинъ очевидецъ (*), въ горныхъ ущельяхъ, пограничныхъ съ Аррагоніей и въ Аранской долинѣ (val d'Aran) ежегодно исполняется драма Страстей въ видѣ процессіи, направляющейся къ *кальварію.* Спаситель несетъ тяжелый крестъ и часто опускается подъ бременемъ тяжелой ноши. Толпа крестьянъ въ костюмахъ наноситъ ему различныя оскорбленія и словно опьяняется принятымъ на себя изображеніемъ свирѣпыхъ страстей; все зрѣлище производитъ странное впечатлѣніе.» Праздникъ Тѣла Господня (Fête-Dieu) и сопряженная съ нимъ процессія, имѣющіе мѣсто во всѣхъ почти католическихъ странахъ безъ исключенія, носятъ до нѣкоторой степени также драматическій, театральный характеръ. Въ Провансѣ, гдѣ, какъ выше было указано, процессія *Fête-Dieu* была введена съ половины XV столѣтія Рене, графомъ Прованскимъ, съ прихотливыми измѣненіями и дополненіями, преобразившими ее въ рядъ траги-комическихъ сценъ, она уцѣ-

---

(*) Albert Reville. Le drame religieux du m. âge jusquà nos jours. Revue d. d. Mondes 1868. 1-er Juillet.

лѣла до нашихъ дней, значительно утративъ своей оригинальности и удержавъ лишь нѣсколько провансальскихъ пѣсенъ и пеструю смѣсь костюмовъ; центромъ ея по прежнему остается Эксъ (Aix).—Соприкасаясь съ Провансомъ, миніатюрное княжество Монако, нынѣ почти ограничивающееся выдающимся въ море скалистымъ полуостровомъ, также ежегодно справляетъ въ великую пятницу большую костюмированную процессію въ лицахъ, привлекающую громадныя толпы, какъ гостей Монакской рулетки, такъ иностранцевъ изъ Ниццы, Ментона и другихъ «зимнихъ станцій.» Посреди пришлой толпы, смотрящей на процессію, какъ на курьёзное зрѣлище, въ городѣ, гдѣ уже внѣдрились всѣ привычки шумной модной жизни европейскихъ столицъ, названное шествіе почти не имѣетъ смысла; оно вызываетъ въ уличной толпѣ насмѣшки, сопровождается скандальными сценами, годъ отъ году слабѣетъ и вѣрно вскорѣ совсѣмъ уничтожится, не возбудивъ ни въ комъ сожалѣнія.

Если изъ южной Франціи перейдемъ въ сопредѣльную ей Испанію, то тутъ мы найдемъ истинный пріютъ духовнаго театра: отъ процессіи-monstre до маріонетныхъ піэсъ всевозможные виды его встрѣчаются тутъ. Трудно перечислить всё разнообразіе драматическихъ шествій, устроиваемыхъ на широкую ногу испанскимъ духовенствомъ при всевозможныхъ удобныхъ и неудобныхъ случаяхъ. Празднованіе дня городскаго патрона, Божье Тѣло, страстная недѣля, народное молебствіе объ избавленіи отъ болѣзни, войны или голода, торжественный пріемъ короля или высшаго духовнаго сановника,—все даетъ поводъ двинуть по улицамъ города многочисленное шествіе, гдѣ съ образами, факелами, свѣчами, кадилами сопрягаются громадныя куклы, достающія до втораго и третьяго этажа домовъ и изображающія различныхъ святыхъ или эмблематическія существа; шествіе сопровождается пѣніемъ хора и солистовъ, остановками, молебствіями, встрѣ-

чами и т. д. Но еще характернѣе являются мистеріи, исполняемыя маріонетками. Приводимъ очеркъ оригинальнаго представленія въ одномъ изъ мадридскихъ уличныхъ театровъ, обязательно доставленный намъ однимъ русскимъ путешественникомъ. Исполнялась мистерія Рождества, del Nascimiento. «Въ крохотномъ театрѣ, скупо освѣщенномъ газомъ, собралась толпа. Оркестръ заигралъ какую-то невозможную прелюдію: каждый игралъ какъ попало, не заботясь объ игрѣ сосѣда. Въ добавокъ одна изъ нотныхъ тетрадей нечаянно вспыхнула, загорѣвшись отъ газа; новое смущеніе въ оркестрѣ, который и безъ того уже олицетворялъ собой смущеніе и неурядицу. Наконецъ поднимается занавѣсъ; передъ нами сельскій ландшафтъ, надъ коимъ по воздуху носится сатана на драконѣ, извергающемъ пламя. Спустясь на землю, онъ произноситъ длинную рѣчь, изъ которой явствуетъ, что онъ составляетъ заговоръ, дабы воспрепятствовать Дѣвѣ Маріи войти въ храмъ, стать супругой Іосифа и т. д., всё это съ цѣлью предотвратить рожденіе Спасителя, возвѣщенное пророками. Входитъ пастухъ въ одеждѣ Кастильскаго крестьянина, который, благодаря своимъ остротамъ, находчивымъ и дерзкимъ выходкамъ, является любимѣйшимъ типомъ изо всей піэсы. Онъ вступаетъ въ бесѣду съ сатаной и становится главнымъ орудіемъ его мести. Съ этого перваго разговора вы невольно чувствуете себя на чисто-кастильской почвѣ; не говоря уже о декораціяхъ и костюмахъ, всѣ рѣчи и характеры, *villancicos*, пѣтыя пастухами, намеки и остроты ихъ и даже явленіе быка, не смирно стоящаго въ стойлѣ, а словно сорвавшагося съ боя быковъ и бодающагося на славу,— всюду замѣчается та мѣстная оправа, въ которую вставленъ первоначальный текстъ. Смѣшеніе рѣчей, временъ и событій идетъ еще дальше и каждое явленіе изъ небесныхъ сферъ сопровождается исполняемою за сценой на шарманкѣ какой нибудь любимой мелодіею изъ Лючіи или Травіаты!.....»

Въ южной Америкѣ и Мексикѣ, въ которыхъ съ введеніемъ христіанства водворились и испанскіе церковные обычаи, издавна существовалъ обычай давать по праздникамъ мистеріи. Извѣстный путешественникъ Баярдъ Тэлоръ въ своемъ *Эльдорадо* даетъ нѣсколько указаній о піэсѣ, видѣнной имъ въ Санъ-Ліонелѣ, въ Мексикѣ. «Передъ выступомъ стѣны гасіенды del Mayo возвышалась платформа, на которой стоялъ столъ, покрытый краснымъ сукномъ; на одномъ концѣ платформы помѣщалось сплетенное изъ прутьевъ и листьевъ подобіе ясель. На фасадѣ сосѣдней церкви красовалась большая звѣзда изъ сусальнаго золота. На площади, покрытой народомъ, показалась процессія, во главѣ которой находились три волхва; за ними слѣдовала Богородица, сидя на ослѣ, покрытомъ богатымъ чепракомъ; осла велъ юноша въ костюмѣ ангела. Шествіе замыкало нѣсколько женщинъ въ очень забавныхъ маскахъ. Два арлекина, одинъ съ собачьей головой на плечахъ, другой изображавшій плѣшиваго монаха, на спинѣ котораго висѣла уродливая шляпа, выкидывали всевозможныя штуки для забавы толпы. Когда шествіе обошло вокругъ площади, Богородица вступила на платформу и подошла къ вертепу; Иродъ занялъ мѣсто за краснымъ столомъ, около него помѣстилась какая-то личность въ синемъ платьѣ и красномъ поясѣ, которую я принялъ за перваго министра. Волхвы остались на лошадяхъ противъ церкви, но между ними и платформой прогуливалось два человѣка въ длинныхъ бѣлыхъ платьяхъ и голубыхъ капюшонахъ съ пергаментными книгами въ рукахъ. Нѣсколько времени спустя женщины, скрытыя за занавѣсомъ, исполнили хоръ на мотивъ: «O, pescator del onda!» Въ надлежащую минуту восточные маги обернулись къ платформѣ, сопровождаемые звѣздой, которая была прикрѣплена къ веревкѣ, дабы удобнѣе скользить по ней. Приведенные звѣздою къ яслямъ, волхвы сошли съ лошадей и спросили, гдѣ находится царь? Ихъ привели на платформу и

подвели къ Ироду, какъ истинному царю; это ихъ не удовлетворило и они скоро удалились; въ это время звѣзда снова отодвинулась къ противоположному концу веревки и опять начала подвигаться въ сопровожденіи волхвовъ. Ангелъ подвелъ ихъ на этотъ разъ къ яслямъ и показалъ имъ Младенца. По отбытіи волхвовъ, Иродъ, пораженный всѣмъ видѣнным, посовѣтовался съ первымъ министромъ и избіеніе младенцевъ было рѣшено. Услышавъ это, ангелъ возвѣстилъ объ этомъ Богоматери, которая снова сѣла на осла и скрылась изъ виду. Министръ Ирода потребовалъ отъ жителей выдачи всѣхъ дѣтей на избіеніе. Мальчикъ въ оборванной одеждѣ былъ пойманъ и принесенъ. Министръ взялъ его за ноги и положилъ голову его на столъ. Маленькій братъ и сестра этого мальчика, думая, что его хотятъ обезглавить, кричали во весь голосъ, при чемъ толпа громко смѣялась. Министръ окунулъ кисть въ горшокъ съ бѣлой краской и по приказу Ирода сдѣлалъ знакъ крестомъ на лбу мальчика; то-же было сдѣлано съ другими дѣтьми. Два арлекина всё время вертѣлись и прыгали вокругъ, такъ что платформа дрожала. Вскорѣ процессія снова выстроилась и скрылась въ улицахъ села. Вечеромъ было особое богослуженіе, а въ народѣ фанданго и небольшой фейерверкъ.»

Въ Италіи сохранились въ народной средѣ остатки какъ духовнаго, такъ и свѣтскаго стараго театра; въ Maggi, о которыхъ намъ не разъ уже приходилось говорить, древнее чествованіе весны соприкасается съ міромъ стараго романа, легенды, сказки; въ большихъ представленіяхъ подъ открытымъ небомъ, устраиваемыхъ доселѣ кое-гдѣ по провинціямъ и въ особенности въ Сициліи, оживаютъ прежнія мистеріи; въ народномъ праздникѣ *Befana* слышится отголосокъ прежняго праздника трехъ царей (Epiphania, оттуда испорченное Befana), учрежденнаго въ Италіи съ 350 года при папѣ Юліѣ первомъ.—Школьныя мистеріи, пользующіяся до нашихъ дней

особымъ покровительствомъ іезуитовъ и другихъ главнѣйшихъ монашескихъ орденовъ, владѣющихъ школами и коллегіями, хранятъ традиціи ученой драмы. Одинъ американскій туристъ разсказываетъ о представленіи подобной піэсы, видѣнной имъ въ началѣ шестидесятыхъ годовъ въ Римѣ въ теченіе Пасхи въ училищѣ Святаго Духа (Santo Spirito); піэса эта была основана на исторіи о трехъ отрокахъ, вверженныхъ въ печь; представленіе происходило послѣ обѣда и кардиналъ Тести завѣдывалъ всѣмъ распорядкомъ. —(*) Оставаясь отчасти вѣрнымъ старинному духовному репертуару, итальянскій маріонетный театръ съ любовью принялъ чисто-свѣтскій, національный, даже политическій характеръ, допуская въ своихъ піэсахъ обширное развитіе общественной сатиры. Это направленіе, продуктъ временъ сравнительно новѣйшихъ, не можетъ быть доступно нашему разсмотрѣнію. Ограничимся выраженіемъ удивленія и сочувствія къ скромному на видъ, но смѣлому и свободному народному учрежденію, которое долгое время, вплоть до объединенія Италіи, держало знамя сатиры, хитро и искусно издѣваясь надъ правителями и подданными, раскрывая подъ шутливой формой тайны и скандальныя исторіи поповскаго царства въ Римѣ и грубаго деспотизма въ неаполитанскомъ королевствѣ, не боясь того, что за лепетомъ маріонетокъ слѣдилъ и папскій жандармъ, что къ нему прислушивалось пытливое ухо капуцина, а высоко-нравственная неаполитанская цензура не только урѣзывала первоначальный текстъ піэсъ, но и надѣвала благочинія ради зеленые панталоны на ноги прыгавшихъ на сценѣ маріонетокъ женскаго пола, какъ она-же скрывала отъ любопытныхъ взоровъ ножки танцовщицъ на большомъ театрѣ San Carlo!

Въ Швейцаріи, нѣкогда давшей у себя просторъ развитію мистеріи и фарса, встрѣчаются еще по сю пору отголоски

(*) W. W. Story. Roba di Roma. p. 224.

прежняго театра; почти вовсе утратясь въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ громадный наплывъ иностранцевъ и быстрый ходъ цивилизаціи дѣлаютъ немыслимымъ существованіе застарѣлыхъ формъ театра, мистеріи сохранились въ укромныхъ уголкахъ, куда рѣдко проникаетъ нога чужеземца, гдѣ сама природа, препятствуя проложенію живыхъ путей сообщенія, отдѣляетъ населеніе отъ прочаго міра. Такъ напр. въ забытомъ доселѣ и только въ настоящую минуту пробужденномъ къ новой жизни Валисскомъ кантонѣ (Valais), издавна отличавшемся ревностной, суевѣрной преданностью его жителей къ католицизму и бывшемъ еще недавно однимъ изъ центровъ іезуитской пропаганды, старый духовный театръ всего долѣе сохранился. Ученый пасторъ Бридель, составитель сборника *Conservateur Suisse*, говоритъ, что въ нижнемъ Валиссѣ сохранилось громадное количество духовныхъ піэсъ, изъ числа коихъ почти ни одна не была издана. Подобно этому лишь за 70 лѣтъ передъ симъ прекратился обычай изображать страсти Господни въ католическомъ Грюйэрѣ, въ Фрибургскомъ кантонѣ. Въ другихъ мѣстностяхъ какъ романской, такъ и нѣмецкой Швейцаріи остатки мистеріальной сцены и репертуара слились съ полу-свѣтскимъ народнымъ театромъ, и плодомъ этого сліянія было что-то въ родѣ старонѣмецкихъ *Stats-actionen.* Сюжетъ народныхъ піэсъ этихъ заимствованъ то изъ преданій мѣстнаго народа, то изъ популярныхъ разсказовъ и повѣстей. — Извѣстный женевскій писатель Тёпферъ въ своихъ *Путешествіяхъ зигъ-загами* по Швейцаріи и Италіи даетъ намъ очеркъ подобнаго представленія. Содержаніе піэсы, исполненной въ швейцарской деревнѣ Стальденѣ, подъ названіемъ *Роза фонъ-Танненбергъ*, было заимствовано даже изъ извѣстныхъ разсказовъ каноника Шмидта. Авторомъ передѣлки былъ мѣстный священникъ. Несмотря на это происхожденіе, піэса многимъ напоминала строй мистеріи. Представленіе происходило днемъ, подъ открытымъ небомъ.

По деревнѣ снаряжалась процессія, во главѣ которой шелъ священникъ; къ нему постоянно подбѣгали мальчики, одѣтые чертями, и приставали къ нему, но онъ взмахомъ палки заставлялъ ихъ отбѣгать отъ себя. Незатѣйливая сцена носила слѣды яруснаго дѣленія; темницы, въ коихъ по ходу піэсы должны были быть ввергнуты нѣкоторыя изъ дѣйствующихъ лицъ, находились съ краю сцены, такъ что, въ то время, какъ на сценѣ шло дѣйствіе, зрители видѣли, какъ томились несчастные. Сцену охранялъ почетный караулъ, составленный изъ крестьянъ, одѣтыхъ въ костюмъ средневѣковыхъ Швейцарцевъ. Вмѣшательство сверхъ-естественнаго, демоническаго столь-же напоминаетъ старые мистеріальные пріемы. Угольщики, выведенные въ одной сценѣ, поютъ хоромъ импровизированныя піэсы на свѣжіе напѣвы горныхъ пѣсенъ. Публика толпами наполняетъ приготовленный для нея амфи театръ скамеекъ, сходясь въ самыхъ нарядныхъ одеждахъ къ началу представленія, въ *девять* часовъ утра и съ живымъ вниманіемъ слѣдя за ходомъ черезмѣрно растянутаго представленія. (*)

Совершенно особнякомъ стоятъ попытки ввести въ наше время библейскія мистеріи у Евреевъ. Въ 1868-мъ году въ Варшавѣ, на Мурановской площади, былъ выстроенъ небольшой театръ, спеціально назначенный для исполненія библейскихъ піэсъ. Мы имѣемъ передъ собой оригинальную аффишу этого театра, поражающую съ перваго взгляда своимъ страннымъ русскимъ языкомъ. Вотъ начало ея: «во вторникъ 15 октября на Мурановской площади въ нарочно для сего устроенномъ зданіи, которое весьма удобно и будетъ освѣщаемо бриллiантовымъ огнемъ, данъ будетъ лучшими артистами Моисѣева исповѣданія на нѣмецкомъ языкѣ во второй разъ Библейный Драматъ, въ 4 дѣйствіяхъ, изъ исторіи Іосифа, сти-

(*) Voyages en zig-zag. p. 225.

хами и пѣніемъ, соч. г. Г. Беляу» и т. д. Эта піэса составляла повидимому нѣчто въ родѣ одной изъ частей большей трилогіи, посвященной Іосифу и изображала Іосифа въ Египтѣ. «Мелодіи для сего драмата» были набраны изъ разныхъ музыкальныхъ піэсъ; женскія роли вовсе отсутствуютъ; въ платѣ за мѣста устанавливается раздвоеніе общей суммы: часть идетъ въ доходъ театра, а другая систематически отчисляется въ пользу бѣдныхъ.

Мы представили краткій обзоръ главныхъ остатковъ стариннаго театра, уцѣлѣвшихъ въ новой европейской жизни. Распредѣленіе ихъ по странамъ и даже по областямъ одной и той-же страны зависитъ, какъ мы видѣли, отъ степени религіозности населенія, скажемъ болѣе, отъ его консервативности; въ то-же время нельзя на замѣтить, что старинныя формы театра прячутся въ наиболѣе уединенныхъ, укромныхъ мѣстахъ, гдѣ не повѣяло еще новой жизнью, откуда, хотя и не буквально, — хоть десять лѣтъ скачи, ни до какого государства не доскачешь. Центры цивилизаціи не вѣдаютъ наивной драматургіи старинныхъ временъ; новый театръ, свободное гражданское учрежденіе, общественная школа нравовъ, — дѣлаетъ немыслимымъ возвратъ къ старинѣ. Если кое-гдѣ и уцѣлѣли по городамъ нѣкоторыя черты стараго (какъ напр. въ Мюнхенѣ такъ называемый *Schäfflertanz*, напоминающій комическія шествія средневѣковыхъ буффоновъ и веселье карнавальныхъ піэсъ (*), то лишь тѣ черты, въ которыхъ бьетъ струя вѣчно живая и неувядающая, —

(*) Нѣсколько десятковъ людей, одѣтыхъ въ красное платье съ разноцвѣтными панталонами, носятъ обыкновенно при этомъ большія гирлянды искуственныхъ цвѣтовъ. Впереди идетъ хоръ музыки, также въ костюмахъ. Два Гансвурста въ остроконечныхъ колпакахъ и арлекинскомъ платьѣ руководятъ шествіемъ, острятъ на пропалую, пристаютъ къ дѣвушкамъ и т. д.; время отъ времени шествіе останавливается и начинается круговой танецъ.

элементъ насмѣшки, веселой шутки или игры. Но ни суевѣрный, полный чертовщины, строй мистерій, ни трескучія родомонтады *Staats-actionen*, ни высоко-поучительныя moralités недоступны болѣе возрожденію. Люди, наблюдавшіе вблизи энтузіазмъ народныхъ массъ при исполненіи мистерій въ разныхъ ультрамонтанскихъ захолустьяхъ, подпадали увлеченію и (какъ напр. тотъ-же Девріентъ, который глубоко изучилъ судьбы нѣмецкаго стариннаго театра) высказывали мнѣніе о высокой пользѣ, которую представило-бы учрежденіе въ большихъ размѣрахъ всенародныхъ мистеріальныхъ представленій. Но это-лишь весьма понятное заблужденіе; жизнь учитъ другому, и столкновенія и неудачи, постигающія мистеріи на югѣ Франціи и ведущія ихъ къ упраздненію, краснорѣчивѣе многаго говорятъ противное. *Довлѣетъ дневи злоба его*, — и никакими усиліями не поворотить человѣку назадъ великаго прогресса цивилизаціи.

Русскій театръ сравнительно слишкомъ молодъ и вліяніе Запада слишкомъ рано захватило его, чтобъ старыя формы могли въ немъ удержаться до нашихъ дней Блескъ, пышность и новизна итальянскихъ оперъ, французскихъ и нѣмецкихъ придворныхъ спектаклей временъ Анны, Елизаветы и наконецъ Екатерины II, затмили собой незатѣйливыя, безжизненныя и подъ конецъ зараженныя скучной витіеватостью мистеріи и трагикомедіи послѣдняго періода. Если даже въ дни императрицы Елизаветы, когда зарождалась новая русская литература и прозвучала уже первая ода Ломоносова, является многошумная піэса Варлаама Лащевскаго, отъ которой вѣетъ затхлымъ духомъ устарѣлой религіозной нетерпимости, то это явленіе оказывается совершенно одинокимъ, негармонирующимъ ни съ чѣмъ въ окружающей жизни. Новый театръ возникаетъ подъ вліяніемъ придворныхъ иноземныхъ спектаклей, завлекаю-

щихъ молодаго и впечатлительнаго Волкова именно тѣмъ перевѣсомъ органичности, разумности общаго плана піэсъ, тѣмъ совершенствомъ постановки, наконецъ тою общею гармоніею, которыхъ въ такой мѣрѣ недоставало старинному русскому репертуару. Новая эра начинается чувствительною пасторалью Эвмонъ и Берфа, въ которой сладостныя воркованья пастушковъ вносятъ на русскую сцену элементъ сентиментальности, изысканной тонкости чувствъ, долго тѣшившій сердца нашихъ предковъ, какъ-будто убаюкивавшій ихъ, давая на время забыть о грубости окружавшей ихъ среды, далекой отъ идиллическихъ нравовъ, изображавшихся на сценѣ. Это преобладаніе иностранныхъ образцовъ, вызывающихъ рабскія подражанія длится слишкомъ долго, и когда послѣ повременныхъ блестящихъ вспышекъ національнаго направленія въ драмѣ, Грибоѣдовъ и Гоголь кладутъ начало дѣйствительно-русскому театру, память о старомъ періодѣ отечественной драмы давно уже угасла, не оставивъ по себѣ слѣда, и въ сознаніи большинства мистерія, духовная трагедія представляется чѣмъ-то принадлежащимъ къ глубокой древности, чѣмъ-то чуть не допотопнымъ, отошедшимъ въ далекій мракъ.

Народъ нашъ раньше другихъ эмансипировался отъ традицій стариннаго театра; онъ не сохранилъ почти ни одного его обломка, но за то остался вѣренъ своеобразному направленію, которое сказывается съ первыхъ временъ по введеніи театра на Руси и живо вплоть до нашихъ дней,—онъ не покидалъ мысли имѣть свой, народный, мужицкій театръ. Примѣръ господской потѣхи, кидавшейся ему невольно въ глаза, не остался конечно, безъ вліянія на это стремленіе; но и самобытное влеченіе къ усовершенствованію народныхъ комическихъ началъ, которыхъ мы въ зародышѣ найдемъ еще въ играхъ старинныхъ скомороховъ, неизмѣнныхъ любимцевъ народа, не можетъ быть подвергнуто сомнѣнію. Сатирическій элементъ, насмѣшка надъ дѣйствительностью, привычка къ

цѣлому ряду предпочтительно-забавныхъ типовъ, которыхъ народъ любитъ выбирать предметомъ своихъ остротъ и смѣха,— это начало, высказываясь сперва въ скоморошьихъ и иныхъ веселыхъ пѣсняхъ, позднѣйшихъ сказкахъ съ сатирическимъ оттѣнкомъ, народныхъ легендахъ, какъ-бы ждало только удобнаго случая, чтобъ выразиться въ доступныхъ народу формахъ драматическаго произведенія. Вѣковые народные обычаи, корень которыхъ теряется въ доисторической порѣ народной жизни,—святочное веселье и переряживанье на масляницѣ, сопряженное съ различными, смотря по мѣстнымъ условіямъ, видоизмѣненіями забавъ, давали не менѣе богатый матеріалъ для выработки народной комедіи. Наступило наконецъ время, когда съ двухъ сторонъ, изъ различныхъ побужденій и источниковъ, развитіе европейскаго театра стало прокладывать себѣ путь въ Россію. Съ одной стороны южная Русь, по примѣру Польши, вводитъ у себя духовныя драмы, воспитываетъ на нихъ цѣлыя поколѣнія будущихъ русскихъ пастырей, перенимаетъ наивный западный обычай вертепа.— Съ другой стороны постепенно усиливающееся тяготѣніе къ европейской жизни, завязывающіяся день ото дня все тѣснѣе связи съ европейскими государствами приводятъ бродячую труппу нѣмецкихъ актеровъ въ варварскую Московію; ихъ репертуаръ, въ которомъ къ піэсамъ духовнаго содержанія присоединялись свѣтскія комедіи, отражавшія нравы и характеры чуждыхъ народовъ и піэсы Мольера перемежались съ довольно неуклюжими произведеніями невѣдомыхъ писателейГерманіи и Франціи, репертуаръ этотъ внесъ особое оживленіе въ зарождавшійся театръ, ограниченный до этой минуты лишь тѣснымъ кругомъ благочестивыхъ сюжетовъ. Допущеніе веселости, насмѣшки на сценическія подмостки, дало толчокъ скрывавшемуся въ массѣ влеченію къ комедіи. Она нашла наконецъ себѣ исходъ. Мы видимъ, какъ въ антракты между серьезными піэсами вкрадываются

легкія сценки, или интерлюдіи, какъ слывутъ они на Западѣ, веселыя «междувброшенныя забавныя игралища,» въ которыхъ зритель, нѣсколько утомленный созерцаніемъ великихъ подвиговъ царей и героевъ древности или тонкими и политичными рѣчами какого-нибудь *Арцуха Фридерико фонъ Поплей* или маркиза Афзазона, выведенныхъ въ чувствительной полу-нѣмецкой піэсѣ, видѣлъ на мгновеніе лица изъ ближайшей среды, лица потѣшныя, надъ которыми онъ привыкъ позабавиться. Въ интерлюдіяхъ Петрова времени являются живьемъ взятые съ натуры цыганъ-барышникъ, безграмотный дьячокъ, трепещущій при мысли отдать сыновей въ *серимарію*, раскольникъ съ жидомъ, препирающіеся о томъ, чья вѣра старше и правильнѣе, и докторъ-шарлатанъ, говорящій по латыни передъ цыганомъ; сцены эти изобилуютъ прямыми намеками на современные нравы; мы слышимъ въ нихъ, какъ «подмасливаются» разные секретари и подъячіе, видимъ въ-очью двоихъ молодцовъ изъ веселой голи кабацкой, которая, пользуясь продажностью и малочисленностью полиціи, занималась на распашку своимъ промысломъ, видимъ на нѣсколькихъ примѣрахъ, какъ легко попадается простой, темный мужикъ на удочку различныхъ ловкихъ аферистовъ,— словомъ видимъ нѣсколько чертъ, метко выхваченныхъ изъ современной жизни. Мало по малу эти народныя комическія сцены выходятъ изъ зависимости отъ большихъ піэсъ и пріобрѣтаютъ право на отдѣльное существованіе. Одинъ изъ первыхъ историковъ русскаго театра, Штелинъ говоритъ, что вскорѣ по прочномъ утвержденіи придворнаго театра для людей изъ низшихъ сословій устроился особый, крайне дешевый театръ; вмѣсто всякой музыки тутъ играли на рожкахъ а въ репертуаръ безъ сомнѣнія входили различныя, весьма несовершенныя по формѣ, но живыя и насмѣшливыя сцены изъ народнаго быта. И такъ главнымъ образомъ двумя способами была дана возможность пріобрѣсти прочную почву

народному комическому началу, два пріюта открылись ему,— малорусскій *вертепъ* и легкія отрывочныя сцены въ стилѣ интерлюдій. Прибавивъ къ этимъ двумъ главнымъ видамъ указанный выше богатый матеріалъ, представляемый народными праздниками, мы получимъ понятіе, какъ о тройственномъ развитіи народныхъ зрѣлищъ, такъ и о состояніи ихъ въ настоящее время, потому что, какъ извѣстно, образованная часть русскаго общества по разнымъ причинамъ до сихъ поръ не помогла народу въ стремленіяхъ его къ созданію своего театра.

Согласно своему первоначальному характеру, вертепъ имѣлъ цѣлью изобразить наглядно во всей подробности какъ Рождество Христово, такъ и предшествовавшія и послѣдующія событія. Несмотря на столь серьезное содержаніе, въ піэсы, представляемыя въ вертепѣ обычнымъ путемъ вторгается свѣтское начало, и народъ находитъ возможность въ лицѣ Ирода, воиновъ, избивающихъ младенцевъ, пастуховъ, пришедшихъ поклонится Спасителю, воплотить типы изъ своей среды, простодушно смѣшивая времена, лица и характеры. Постепеноое усиленіе свѣтскаго начала приводитъ наконецъ въ сравнительно новѣйшее время къ систематичестому распаденію каждой вертепной піэсы на двѣ раздѣльныя части; въ одной изъ нихъ сосредоточивается всё священное, все серьезное и мірскія рѣчи лишь изрѣдка слышатся въ ней; за то во второй, чисто народной части открывается необъятный просторъ народной фантазіи и комическій элементъ неограниченно господствуетъ надъ всѣмъ. Вполнѣ оцѣнить и изслѣдовать любопытные пріемы народной сатиры въ піэсахъ вертепа было доселѣ весьма трудно, потому-что и въ этомъ отношеніи, какъ и во многихъ другихъ, на народное развлеченіе преобадалъ пренебрежительный, едва снисходящій взглядъ важнаго сановника на жизнь и интересы мельчайшей сошки изъ его подчиненныхъ. Относительно украинскаго вертепа первый и до сихъ поръ единственный трудъ принялъ на себя извѣст-

ный историкъ Малороссіи Н. Маркевичъ, который въ посмертномъ сочиненіи (*), впервые издалъ полный текстъ одной изъ народныхъ вертепныхъ піэсъ. Обращаясь прямо къ интересующей насъ здѣсь второй части этой піэсы, мы дѣйствительно становимся лицемъ къ лицу съ пестрой и веселой картиной разнообразныхъ типовъ, съ умѣньемъ, хотя и отрывочными чертами схваченныхъ и воспроизведенныхъ. Піэсы открываютъ собою танцы *дида* и *бабы*,—комическое *intermezzo*, исполняемое подъ напѣвъ украинской пѣсни: «Ой пидъ вышенькою, пидъ черешенькою;» эта сцена забавно примыкаетъ къ предъидущему акту; оказывается, что дѣдъ и баба такъ развеселились только потому, что Ирода не стало и бояться нечего. Но за вступленіемъ спѣшитъ открыться и піэса. Не слѣдуетъ однако искать въ ней органичности и правильнаго расположенія частей: она есть лишь рядъ эпизодическихъ сценъ, слѣдующихъ одна за другою и едва связанныхъ слабою связью. Первымъ на выдержку типомъ является солдатъ, обращающійся къ зрителямъ съ рѣчью, въ которой съ умысломъ скопированы всѣ оттѣнки великорусскаго говора,—шалость, которую часто позволяютъ себѣ въ Украйнѣ. Спрашивая зрителей, «не былоль титочку солдатъ,» онъ какъ-бы представляетъ себя публикѣ. «Я солдатъ простой, не богословъ, не знаю красныхъ словъ; хотя я отечеству суть защита, да *спина въ мене избита*; читать и писать не вмѣю, а говорю, што разумѣю» и т. д. Эту характерную рѣчь, въ нѣсколькихъ словахъ касающуюся больныхъ сторонъ солдатчины, скоро изглаживаетъ изъ памяти зрителей забавная семейная сцена цыгана съ женой и сыномъ. Онъ въѣзжаетъ на сцену верхомъ, падаетъ съ лошади и вдоволь награждаетъ ее проклятіями; но онъ всё таки дома и его томитъ голодъ; цыганенокъ зоветъ его вечерять, но на вопросъ

(*) Обычаи, повѣрья и т. д. Малороссіанъ. Кіевъ. 1860.

отца: что они наварили, отвѣчаетъ: «мать сказала: ничего. Нѣтъ даже въ домѣ хлѣба, и уже цыганка слѣдомъ за сыномъ, приходитъ къ мужу и бранчиво вымещаетъ на немъ досаду на бѣдность; неприхотливый вкусъ автора доводитъ споръ до побоевъ, которые примиряютъ обѣ стороны; сцена заканчивается пляской подъ бойкую пѣсню, гдѣ остроумно осмѣяна бродячая цыганская жизнь. — Тѣмъ-же порядкомъ выходятъ передъ зрителей Венгерецъ и Полякъ; каждый выступаетъ съ своими странностями; Мадьяръ является разряженный въ гусарскомъ платьи а по обыкновенію, разражается крупными ругательствами. Полякъ-же выведенъ скорѣе съ комической стороны, безъ примѣси всякой злобы; явленіе, посвященное ему, очень кратко и темой насмѣшки служитъ хвастливость и гордость предками. «А цо пановѣ, говоритъ Полякъ,

Же бы вы знали, цо я естемъ зъ дзяда
И зъ прадзяда шляхтичь уродзёный
Я былемъ ве Львовѣ
Былемъ и въ Краковѣ
Былемъ и въ Кіовѣ
Былемъ и въ Варшавѣ!
Былемъ и въ Богуславѣ и т. д.

Какъ и въ другихъ сценахъ Полякъ встрѣчаетъ свою подругу и танцуетъ краковякъ; разставаясь съ Полякомъ, авторъ не могъ отказать себѣ въ небольшомъ намекѣ на дѣйствительность; когда какой-то мальчикъ, подкравшись сзади, передразниваетъ своего пана, тотъ грозно обращается къ нему и гнѣвнымъ, помѣщичьимъ голосомъ говоритъ. А пудзь до дзембла, лайдакъ; *батогами забію.*» Но его рѣчь смолкаетъ передъ появленіемъ запорожца, главнѣйшаго героя народной піэсы; еще за сценой раздается его голосъ, напѣвающій любимую украинскую пѣсню: «Да не буде лучше, да

не буде краше, якъ у насъ, да на Украини!» — Вотъ входитъ онъ, — и начинается рядъ шалостей, веселыхъ, забавныхъ, въ которыхъ, какъ и въ самомъ типѣ Запорожца народъ какъ-бы хотѣлъ помянуть свою лихую старину. Замѣчательно что при всемъ томъ во всѣхъ рѣчахъ козака проглядываетъ сознаніе, что его время прошло, что его не воротишь и веселый гуляка какъ-бы съ умысломъ выведенъ вымирающимъ типомъ. Съ первыхъ словъ Запорожца, выходящаго на сцену во всемъ своемъ живописномъ нарядѣ, сказывается тайная грусть; «ай, панове, говоритъ онъ, что это было какъ я молодъ былъ, то-то у меня была сила!» И увлеченный воспоминаніями, онъ въ нѣсколькихъ словахъ набрасываетъ свой идеалъ жизни на распашку.—За думами слѣдуютъ однако вскорѣ и дурачества; первымъ предметомъ ихъ является ворожея-цыганка, которая, заговаривая рану Запорожца, втихомолку желаетъ ему вѣрной погибели; ея слова однако разслышаны и послѣ забавной сцены Запорожецъ, обморочивъ ее сначала обѣщаніемъ щедрой платы, гонитъ отъ себя со стыдомъ. Второй экспериментъ происходитъ надъ жидомъ, котораго козакъ принуждаетъ угостить его горѣлкой; вкусивъ отъ нея черезъ мѣру, Запорожецъ падаетъ, а жидъ, пользуясь минутной слабостью его, начинаетъ душить его; но силы возвращаются къ козаку, онъ одолѣваетъ жида и не зная куда дѣть его, придумываетъ отдать его чорту. Въ обращеніи къ чорту онъ является снова смѣльчакомъ; онъ недолго обдумываетъ формулу своего заклинанія и, рѣшивъ что чорта слѣдуетъ величать *дидькомъ*, обращается къ нему какъ къ ровнѣ: «гей, дидько, ходы, будь ласковъ, возьми жида.» Когда чортъ является на призывъ и нескоро убираетъ жида, Запорожецъ понукаетъ его булавой; когда-же, мстя за товарища, на помощь ему является другой дьяволъ, Запорожецъ чуть не скручиваетъ его въ рукахъ, подвергаетъ его комическому осмотру со всѣхъ сторонъ въ глазахъ зри-

теля, заставляетъ его танцовать передъ собой и гонитъ обратно въ адъ. Лишь одинъ разъ наивная насмѣшка уступаетъ мѣсто серьезному чувству негодованія, прорывающемуся вдругъ, словно невольно среди комической сцены. Народъ не забылъ прежніе подвиги уніи, съ памятью о которой связаны многіе мрачныя страницы его исторіи; и вотъ къ Запорожцу подходитъ уніатскій попъ и нашъ герой подходитъ къ нему подъ исповѣдь. Начавъ смиренно, запорожецъ сознается наконецъ, что

Не бивъ уніатскихъ я понывъ,
Съ живыхъ зъ іихъ кожу я лупывъ.
Воны надъ казакомъ ждутъ смерты,
Щобъ въ домовыну скорійше заперты;
Таскаютъ, спиваютъ, сміются
А на помынкахъ, якъ попьются
Дакъ тыльки не танцюють,
Мовъ, кони козацки гарцюють.

Важность покидаетъ уніата и онъ, дрожа отъ страха, умѣетъ пробормотать лишь увѣщаніе ходить въ костелъ и больше бить поклоновъ. «Отъ роду я въ костелъ не ходилъ, кричитъ запорожецъ, и поклоновъ не билъ, за то тебя побью!» — Заключительныя явленія піэсы снова переносятъ насъ въ другую обстановку. Крестьянину Климу некуда дѣвать свинью, старую и блудливую,—никто ее не покупаетъ; тѣмъ временемъ къ нимъ навѣдывается дьячекъ, которому нужно платить за ученье сына. Климъ взамѣнъ денегъ проситъ его принять въ даръ свинью. Въ лицѣ дьячка авторъ хотѣлъ выразить отличительныя черты прежней семинарской рутины; дьячекъ не можетъ отнестись спроста ни къ какому дѣлу, говоритъ полу-церковнымъ слогомъ, непонятнымъ ни для кого и тѣмъ не менѣе вызывающимъ слезы изъ глазъ Клима. Вотъ изъявленіе благодарности за свинью:

Гевалъ, Амонъ и Амалыкъ,
И вси живущы въ Тыри
Возрадуются добрати
И воспоють въ эфири.
Мы вашу обреченну жертву,
Хоть живу, хотя мертву
Со благодарностью пріемлемъ,
И выю вамъ объемлемъ.

При такомъ непосредственномъ отраженіи дѣйствительности въ вертепныхъ піэсахъ понятна быстрота, съ которою вертепъ распространился по лицу всей Россіи. Бѣлоруссія первая переняла его и еще въ тридцатыхъ годахъ настоящаго столѣтія во время святокъ, новаго года и крещенія, ходя по домамъ славить со звѣздой носили вертепъ. Вѣроятно, переселенцы или ссыльные занесли вертепъ даже въ Сибирь. Очевидцы описываютъ его устройство вполнѣ сходнымъ съ украинскимъ театромъ-маріонетокъ. Два яруса, на которые дѣлится сцена, служатъ мѣстомъ дѣйствія для двухъ разнородныхъ актовъ піэсы: во одномъ собраны всѣ преимущественно духовныя сцены и онъ оканчивается смертью Ирода; пляски и народныя сцены образуютъ второй актъ. Гудочники и скрипачи сопровождаютъ своей игрою представленіе (*). Точныхъ свѣденій о піэсахъ вертепа въ Сибири доселѣ нѣтъ, но уже названіе, придаваемое тамъ маріонеткамъ (ихъ зовутъ *панками* и *богатырями*), какъ будто намѣкаетъ на присутстріе какой-то особой легендарной, богатырской стихіи въ репертуарѣ вертепа.

Въ Сѣверовосточной Россіи невидно особаго развитія маріонетокъ. Здѣсь создался было свой вертепъ подъ новымъ названіемъ *райка* (конечно происшедшимъ отъ представлявшихся въ немъ духовныхъ піэсъ о раѣ и мукѣ вѣчной). Вѣ-

---

(*) Снегеревъ. Русск. простонародн. праздники. Часть

роятно онъ занесенъ былъ въ Москву съ юга малороссійскими выходцами; вскорѣ, обычнымъ путемъ къ духовнымъ сценамъ примѣшались мірскія. Съ конца 17 вѣка подъ вліяніемъ занесенныхъ съ Запада забавъ характеръ райка совершенно мѣняется, и изъ театра маріонетокъ онъ превращается въ народную косמораму; это измѣненіе находится въ связи съ развитіемъ лубочныхъ картинъ на Руси. Картины вставляются въ раекъ, на нихъ смотрятъ черезъ стекло, а объяснительныя присказки раевщика замѣняютъ собою прежніе діалоги дѣйствующихъ лицъ. Что подобное превращеніе первоначально религіознаго райка въ извѣстную всѣмъ сильно-циническую народную забаву имѣетъ за себя много вѣроятія, подтверждаютъ нѣкоторые примѣры; вертепъ, который носитъ на святкахъ молодежь въ Воронежской губерніи, уже замѣнилъ маріонетокъ вырѣзанными изъ бумаги фигурами; они вращаются кругомъ оси, вертикально проходящей черезъ весь ящикъ; слегка поворачиваемая ось обнаруживаетъ при освѣщеніи безпрерывную процессію тѣней (*).

Вліяніе рано занесенныхъ и грубовато-выполненныхъ передѣлокъ западно-европейскихъ піэсъ отразилось на рядѣ странныхъ, даже нѣсколько уродливыхъ по формѣ сценъ, усвоенныхъ народнымъ и солдатскимъ репертуаромъ. Прототипомъ этихъ сценъ является всѣмъ извѣстная піэса о царѣ Максимиліанѣ и непокорномъ сынѣ его Адольфѣ. Происхожденіе ея трудно объяснить, но еще труднѣе понять причину поразительнаго распространенія и популярности этой съ виду незначительной комедіи во всѣхъ углахъ обширной Россіи. Мы имѣемъ передъ собой цѣлый рядъ варіантовъ этой піэсы, записанныхъ въ самыхъ разнородныхъ мѣстностяхъ, имѣемъ въ газетахъ разныхъ временъ свѣдѣнія о представленіяхъ ея на всевозможныхъ народныхъ театрахъ, и сопоставленіе этихъ

(*) Воронежская Бесѣда 1861 года стр.

свѣденій возбуждаетъ удивленіе при видѣ господства посредственнаго фарса отъ сѣверныхъ окраинъ Россіи до солдатскихъ стоянокъ на южной кавказкой границѣ, у береговъ Каспійска о моря, у козаковъ Терскаго войска. Содержаніе піэсы о Максимиліанѣ несложно и строеніе ея весьма безсвязно. На сцену выходитъ грозный и могучій царь Максимиліанъ (Максиміанъ, Максимъ), тщеславится громадными своими завоеваніями, повелѣваетъ воинамъ трепетать при одномъ его взглядѣ, затѣмъ садится на тронъ и велитъ привести своего непокорнаго сына Адольфа.—Приведенный къ отцу, Адольфъ на вопросъ, гдѣ онъ скитался, отвѣчаетъ: «на легкой лодочкѣ по Волгѣ катался, да съ разбойничками знался.» — Находя, что подобное занятіе не подобаетъ царскому сыну, Максимиліанъ велитъ бросить его ва темницу; Адольфъ громко выражаетъ свою грусть; неразъ отецъ призываетъ его къ себѣ и убѣждаетъ его покориться богамъ, но все напрасно. Разгнѣванный царь посылаетъ скорохода за придворнымъ рыцаремъ Бармуиломъ и повелѣваетъ ему срубить голову Адольфу. Несчастный проситъ лишь дать ему проститься со всѣми и произноситъ патетическое прощанье со всѣмъ міромъ, сѣверомъ, югомъ и востокомъ, со всѣми богатырями и красными дѣвицами. Затѣмъ происходитъ отсѣченіе головы; Бармуилъ исполняется ужасомъ и раскаяніемъ, а самъ царь вскорѣ признается, что ему взрустнулось по непокорномъ его сынѣ. Этимъ собственно оканчивается піэса. Но въ различныхъ мѣстахъ, какъ въ серединѣ ея, такъ и въ концѣ прибавляются всевозможныя вставки, которыя, быть можетъ, всего болѣе привлекаютъ къ себѣ зрителей. Такъ въ солдатской передѣлкѣ вставляются разсказы козака и гусара, являющихся ко двору царя; оба они красно разсказываютъ о своихъ походахъ на непріятеля, о тѣхъ чудесахъ, которыя они видѣли на чужой сторонѣ; затѣмъ по смерти Адольфа является старикъ гробокопатель, который служитъ центромъ

разнообразныхъ выходокъ; онъ жалуется на старость и болѣзнь,—къ нему призываютъ лекаря, который умышлено представляетъ шарлатаномъ, лжецомъ и болтуномъ; старикъ жалуется на холодъ и скудость одежды,—ему присылаютъ портнаго, который является новымъ комическимъ типомъ, толкуетъ про искусное сниманіе мѣрокъ, про задаточки, про различные способы угождать заказчикамъ не забывая себя.—Наконецъ къ піэсѣ нерѣдко примыкаютъ комическія сцены, не имѣющія съ нею ничего общаго;—они взяты изъ обыденной жизни и необыкновенно разнообразны; такъ напр. у Терскихъ казаковъ любимой прибавочной сценой служитъ изображеніе возвращенія къ себѣ въ деревню молодаго офицера-помѣщика; неопытный помѣщикъ хочетъ во все входить, но въ старостѣ встрѣчаетъ ловкаго плута, который на вопросы барина отвѣчаетъ шутками и дурачитъ его (*).

Повторяясь повсюду и смѣняясь лишь иногда полу-духовной піэсой объ Иродѣ, комедія о Максимиліанѣ нерѣдко обнаруживаетъ сліяніе книжнаго элемента съ народно-легендарнымъ и къ разсказу о раздорѣ между отцомъ и сыномъ прибавляетъ оригинальное видоизмѣненіе старорусскаго спора (пренія) жизни съ смертью.—Въ однихъ варіантахъ извѣстный уже читателю Бармуилъ встрѣчаетъ сестру свою Венеру (очевидно, позднѣйшая прибавка) борящеюся въ открытомъ полѣ съ богатыремъ. Онъ спрашиваетъ ее о причинѣ этой борьбы и получаетъ въ отвѣтъ, что такъ угодно судьбѣ. Вармуилъ вступается за сестру и одолѣваетъ богатыря. Другіе варіанты противоставляютъ ему уже не Бармуила, а героя народныхъ пѣсенъ, сказокъ и духовныхъ стиховъ, загадочнаго Анику-воина. Богатырь, носящій почему-то иногда необъяснимое имя Морица (?), сознаетъ, что съ нимъ тя-

---

(*) Терскія войсков. Вѣдомости. 1869, № 4 „О солдатскихъ театрахъ."

гаться силою можетъ лишь одинъ Аника и въ борьбѣ падаетъ подъ рукой его. Наконецъ иные варіанты совершенно сближаютъ сцену борьбы съ разсказомъ народной пѣсни; богатырь борется уже съ самою Смертью и (*) передъ концомъ произноситъ то-же прощаніе съ міромъ, какое въ піэсѣ о Максимиліанѣ приписано Адольфу:

Прощай востокъ, прощай западъ и югъ
Прощай сѣверъ....
Прощай цари и короли
И всѣ могучіе богатыри;
Прощай цари и царицы
И вы всѣ красныя дѣвицы
Прощаюсь я съ вами сердечно
Погибаетъ душа моя вѣчно.....

Очевидно, что Адольфъ, лихо проведшій молодость съ разбойничками на Волгѣ, и богатырь, борящійся со смертью, есть одно и тоже лице. Въ виду этого невольно зарождается догадка, не было-ли у всего цикла піэсъ о Максимиліанѣ и Морицѣ древнѣйшаго первообраза, прямо основаннаго на народномъ преданіи, относительно котораго иностранныя имена дѣйствующихъ лицъ и упоминанія о фельдмаршалахъ, скороходахъ, придворныхъ рыцаряхъ являются безмѣрно позднѣйшими и случайными дополненіями. Еслибъ догадка эта подтвердилась чѣмъ-либо положительнымъ, въ результатѣ оказасась-бы несомнѣнность драматическаго изложенія миѳологическихъ разсказовъ въ древнюю пору народной жизни.

(*) Русскій Архивъ 1864 № 10 „Для исторіи русск. народн. театра,“ ст. А. А. Котляревскаго. Также схожую съ этой піэсой интермедію прошлаго вѣка о Смерти, воинѣ и хлопцѣ напеч. въ Лѣтопис. русск. лит. и древн. 1859--60 кн. 5.

Переходя отъ обѣихъ указанныхъ стиховъ въ народномъ театрѣ, отъ вертепа, занесеннаго подъ церковнымъ вліяніемъ, и богатырскихъ піэсъ, происхожденіе коихъ еще вполнѣ неясно,—къ собственно народнымъ театральнымъ представленіямъ, мы увидимъ передъ собой обширный кругъ святочныхъ и масляничныхъ забавъ русскаго народа, въ средѣ которыхъ возникли первые проблески народной комедіи. Переряживанье является въ обоихъ случаяхъ преобладающимъ началомъ; имъ обусловливается возможность перехода деревенскаго маскарада въ рядъ комическихъ сценъ. Шествія и поѣзды въ костюмахъ, существующіе еще кое-гдѣ и до нашихъ дней, столь-же много содѣйствовали успѣху этого любопытнаго процесса. Сѣверная Россія изстари славилась своими веселыми масляницами; своими проказами и потѣхами очертя голову. Старинные акты говорятъ намъ о масляничныхъ и святочныхъ играхъ Новгорода, объ его знаменитыхъ *окрутникахъ* (собственно говоря, — ряженыхъ), которые въ своемъ родѣ какъ французскіе Enfant sans souci всецѣло посвящали себя гульбѣ, переряживанью и инымъ веселостямъ. Мы знаемъ, какъ они въ уродливыхъ маскахъ и причудливыхъ нарядахъ бѣгали по городу, смущая благочестивыхъ гражданъ; знаемъ, какія фантастическія затѣи, объяснимыя древнѣйшими народными вѣрованіями, приходили имъ въ голову, — эти громадные корабли, оснащенные разноцвѣтными флагами, наполненные ряжеными, пляшущими и поющими пѣсни, корабли, поставленные на нѣсколько саней и двигающіеся по улицамъ и площадямъ стараго Новгорода.— Въ тѣхъ-же мѣстностяхъ, въ той-же сѣверной полосѣ Россіи отголоски старыхъ обычаевъ хранятся нерѣдко даже въ схожихъ формахъ. Новгородская, Олонецкая, Псковская, Ярославская и нѣкоторыя другія губерніи представляютъ тому наиболѣе примѣровъ. Въ Каргополѣ маскированіе было развито въ необыкновенныхъ размѣрахъ въ первой четверти

настоящаго столѣтія и живо до сихъ поръ; существовали маски собственнаго издѣнія и придумывались разнообразные костюмы. Каргопольцы называютъ маскированныхъ *нарядихами* (*). Въ Кириловскомъ уѣздѣ новгородской губерніи они носятъ примѣчательное названіе *кудесовъ*, восходящее несомнѣнно къ древнѣйшему народному быту. Въ Новгородскомъ уѣздѣ ихъ зовутъ *свѣтками*, въ Мологскомъ, Ярославской губерніи *халявами*. Дѣятельность ряженыхъ бываетъ чрезвычайно многосторонняя. Они рѣдко дѣйствуютъ разрозненно, но постоянно большими сборищами. Въ новгородскомъ краю они устраиваютъ цѣлыя шествія, коимъ придаютъ нерѣдко сатирическое направленіе, доводя его до крайнихъ предѣловъ; такъ напр. по словамъ очевидца, въ деревнѣ Чауняхъ, близъ Новгорода «мужики и бабы, надѣвъ рогожи, какъ священническія ризы, надѣлавъ изъ лучины крестовъ и изъ горшковъ кадилъ, расхаживаютъ по деревнѣ, представляя крестный ходъ». Въ Тихвинѣ *святочники* цѣлыми стаями бродятъ по улицамъ, прыгая и подплясывая; среди нихъ прокатитъ вдругъ лошадь, запряженная въ дровни, на которыхъ возвышается «что то въ родѣ стойла, откуда выглядываютъ импровизированныя коровы, быки, птицы, черти съ человѣческимъ туловищемъ и ногами»; за стойломъ слѣдуетъ фантастическая фигура верхомъ, напоминающая собою рыцаря, въ плащѣ изъ краснаго сукна (*). Въ иныхъ мѣстахъ шествіе смѣняется сценами изъ жизни, при чемъ выборъ ихъ отличается нерѣдко неразборчивостью и грубостью; иногда толпа ряженыхъ несетъ одного изъ своей среды, представляющагося умершимъ, причитываетъ и голоситъ надъ нимъ и, положивъ его, начинаетъ комическое отпѣваніе.

(*). Этнографич. очеркъ Каргополя, Короблева.

(**) Новгородскія губер. вѣдомости 1869 № 5 и 14: „Кириловск. кудесы“ и „Изъ деревни послѣ святокъ“.

Но переряживанье и праздничная гульба не останавливается на подобныхъ недодѣланныхъ формахъ; народъ выработываетъ изъ нихъ болѣе стройныя и осмысленныя сцены и славно стремится создать свой театръ. Въ Тихвинѣ во время ярморки народъ ломится въ наскоро воздвигаемые балаганы и несмотря на великій постъ, съ наслажденіемъ смотритъ любимыя свои *приставленья*, за которыя берутъ съ него по три копѣйки за входъ; но въ этихъ представленіяхъ къ народнымъ комедіямъ примѣшиваются уже посторонніе, балаганные элементы, глотанье горящей пакли и т. д. Но есть мѣстности, гдѣ народная сцена совершенно свободна отъ наносныхъ явленій и тѣмъ болѣе имѣетъ право на особое вниманіе наблюдателя. Перейдемъ-же къ этимъ началамъ народнаго театра и остановимся нѣсколько долѣе на ихъ разсмотрѣніи.—

Въ малогскомъ уѣздѣ съ третьяго дня святокъ начинается пора ряженья; вся молодая часть населенія заботится о заготовленіи разнообразныхъ костюмовъ и масокъ, пускаетъ въ прокъ старыя вещи, шьетъ новыя. Хотя всѣ святки могутъ пройти въ играхъ, но изо всѣхъ вечеровъ выдаются особенно три, носящіе характеристическое названіе *злобныхъ* вечеровъ: это именно первый вечеръ, вечеръ съ новаго года и послѣдній. Тутъ сосредоточивается все веселье и принимаетъ наибольшіе размѣры. Когда наступаетъ злобный вечеръ, по домамъ устраиваются такъ называемыя игрища; дѣвушки въ лучшихъ своихъ платьяхъ усаживаются за столъ, наблюдая, чтобъ всѣ были ровны головами, для чего низкорослымъ подкладываются подушки; на столъ ставятся свѣчи. Когда все готово, дѣвушки затягиваютъ хоромъ пѣсню «Какъ по морю, морю синему,» а мальчиковъ посылаютъ за ворота закликать ряженыхъ, гуляющихъ въ этотъ вечеръ толпами по улицамъ. Мальчики кричатъ ряженымъ; «холявы, холявы, здѣсь игрище!»—Холявы входятъ и присосѣживаются къ дѣ-

вушкамъ, играютъ съ ними въ разныя игры; входитъ другая партія, — и собраніе дѣйствительно становится игрищемъ; приходящіе становятся другъ передъ другомъ и въ глазахъ зрителей происходятъ различныя сцены. Вотъ одна изъ нихъ, описанная очевидцемъ: «Дверь въ горницу отворилась и вошелъ чертъ большаго размѣра. Онъ кого-то тащилъ за собой на желѣзной цѣпи, обертываясь кругомъ и наматывая цѣпь на себя; въ сѣняхъ показался человѣкъ, котораго чертъ и вдернулъ въ горницу. Это былъ приказный старой формы, лысый, съ сѣдою косой, въ сѣромъ длинномъ жилетѣ съ большими карманами и во фракѣ; за ухомъ у него было перо. Чортъ строго приказалъ ему молчать и слушать; онъ показалъ приказному тетрадь, всю исписанную его грѣхами — взятками, но гдѣ не доставало еще чего-то, неисполненнаго приказнымъ по договору, за что и хотѣлъ сейчасъ-же тащить его въ преисподнюю. Приказный, подумавъ, рѣшился исполнить волю чорта, вздохнулъ, досталъ изъ кармана жилетки щепотку табаку, вынулъ изъ за уха перо, и подписалъ въ тетради у чорта, обѣщаясь впредь вдвое больше пить и взятки брать.» За сценой съ чертомъ въ описываемый авторомъ вечеръ послѣдовало много другихъ; то являлся еврей разнощикъ, то блинница, продающая другой годъ одинъ блинъ, то ихъ смѣнялала толпа мастеровыхъ, въ лицѣ которыхъ осмѣивались различные недостатки и пороки рабочаго класса. За этими сценами слѣдовалъ не большой перерывъ, молодые люди и дѣвушки ходили парами по комнатѣ и пѣли пѣсни; новый приливъ ряженыхъ возобновилъ игру и передъ зрителями разъигралась забавная семейна сценая между двумя старыми и ревнивами супругами. Въ одинъ вечеръ подобныхъ игрищь бываетъ множество; всѣ, и знакомые и незнакомые, имѣютъ право входить въ любой домъ, смотрѣть на игру, вмѣшиваться въ неё, участвовать въ пѣніи и пляскахъ, и веселье становится общимъ, всенароднымъ (*).

(*) См. подробное описаніе игрищь въ обстоятельной статьѣ г. Фенютина, въ Трудахъ Яросл. ст. Комитета 1866 I.

Въ Торопцѣ, Псковской губерніи и его окрестностяхъ мы встрѣчаемъ значительный прогрессъ народной комедіи и болѣе серьезное отношеніе ея къ дѣйствительности. Если мологжане ограничиваются отрывочными сценами для осмѣянія своихъ нравовъ, то въ Торопцѣ народъ стремится слить во-едино отдѣльныя импровизаціи и расширить кругъ сюжетовъ комедіи. Основой этому стремленію служитъ театръ маріонетокъ, почти вовсе освободившійся отъ духовнаго репертуара и только нѣсколькими сценами объ Иродѣ, исполняемыми какъ будто по преданію, напоминающій о своемъ прежнемъ характерѣ. При всемъ развитіи такъ называемыхъ *субботокъ*, являющихся чѣмъ-то въ родѣ мологскихъ игрищъ, вечеринокъ полныхъ шуму, пѣнья и шутокъ, взятыхъ потому подъ присмотръ полиціи, Торопчане высоко чтутъ **камедь**, которая, по словамъ старожиловъ, представлялась прежде по крайней мѣрѣ на десяти маріонетныхъ театрахъ. Устройство чисто первобытной сцены весьма просто; два человѣка заправляютъ всѣмъ. Но піэски, даваемыя куклами, имѣютъ живой и рѣзко высказанный характеръ. Онѣ безъ раздумья выводятъ на показъ не только различные типы изъ обыденной жизни, щеголиху-барыню, козака, Поляка и Польку, но и прямо живыхъ людей,—личности, извѣстныя всѣмъ и каждому. Покажется толстая кукла и костюмомъ и рѣчами напомнитъ всѣмъ общаго Знакомца; толпа съ радостью и смѣхомъ встрѣчаетъ его и восклицаетъ; «а, это такой-то!» называя его по имени. Недаромъ, говорилъ крестьянинъ г. Семевскому, у котораго мы заимствуемъ эти свѣденія о Торопцѣ (*), недаромъ запрещенъ былъ существовавшій прежде солдатскій театръ. гдѣ «камедь живую спущали», — ***надъ господами смѣятся стали.***—По и теперешнія камеди не стѣсняются въ выборѣ предметовъ для насмѣшки; одна изъ нихъ выво-

---

(*) Статья о Торопцѣ въ Библіотекѣ д. Чтенія 1862. № 12.

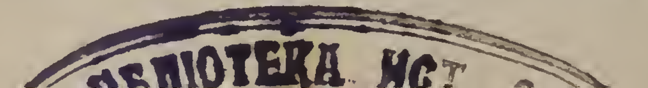
дитъ на сцену государственную контору, подъ именемъ которой разумѣется собственно судъ. Она подробно рисуетъ внѣшность провинціальныхъ храмовъ Ѳемиды; «въ государственной конторѣ, говоритъ она, сидитъ молодецъ (судья) въ уборѣ и съ затылку у него коса до шелкова пояса. Передъ нимъ бумагъ горой, на «столѣ чернилъ ведро, подъ столомъ лежитъ перо, за ухомъ другое».—Къ судьѣ приходятъ на разборъ двое молодцовъ, поссорившіеся въ кружалѣ; при видѣ грознаго судьи они готовы даже кончить дѣло и свести его на мировую; но судья видя, что изъ рукъ его ускользаетъ практика, что его безпокоили напрасно, горячится, грозитъ запереть ихъ въ тюрьму и т. д. Насмѣшку надъ судомъ смѣняетъ насмѣшка надъ купцомъ, котораго надуваютъ прикащики, подрядчики и работники. За нимъ является на сцену командиръ инвалидной команды съ своею половиной, патріархально правившіе когда-то въ Торопцѣ солдатами. Еще употребительнѣе насмѣшка надъ неумѣлостью помѣщиковъ; обыкновенно барина проводитъ староста, въ лицѣ котораго сосредоточена вся ловкость, смѣшка и умѣнье пользоваться обстоятельствами закрѣпощеннаго крестьянина. Сцена между бариномъ и старостой становится еще оживленнѣе, когда выводится помѣщикъ-нѣмецъ и къ ловкой плутнѣ присоединяется и обморочиванье человѣка, плохо владѣющаго русскимъ языкомъ.

Эти представленія привлекаютъ массами народъ; въ сезонъ подобнаго театра *комедій*, длящійся иногда не болѣе мѣсяца, въ театрѣ перебываетъ до полуторы тысячи народу. Потребность зрѣлищъ очевидно сильна и притомъ одинакова во всемъ народѣ, безъ различія мѣстностей, одинакова въ глуши и въ окрестностяхъ большихъ городовъ и столицъ. Если въ далекомъ Торопцѣ процвѣтаетъ какой-ни-на-есть театръ, то не далѣе какъ лѣтъ десять тому назадъ подъ Москвой въ многолюдномъ селѣ Коломенскомъ существовала цѣлая артель за-

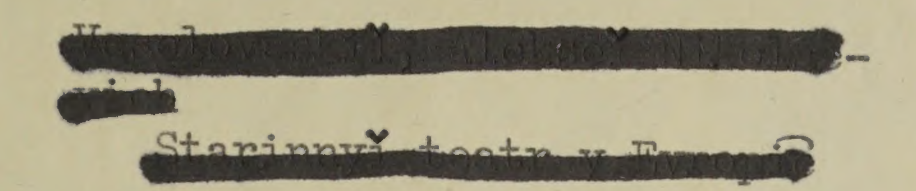
писныхъ актеровъ, которые въ праздничные дни, когда сбирались хороводы, подъ открытымъ небомъ изображали и Максимиліана и всевозможныя житейскія сцены. Наконецъ недавно одна изъ московскихъ газетъ сообщила свѣденія о подобныхъже представленіяхъ, устроенныхъ на доморощенномъ театрѣ въ наиболѣе переполненномъ фабричнымъ народомъ кварталѣ Москвы.

Итакъ, куда ни обратимъ свой взглядъ, всюду жажда зрѣлища, и притомъ не только удовлетворяющаго потребности простаго развлеченія, но и воспроизводящаго въ истинномъ свѣтѣ окружающую дѣйствительность; эта жажда своего, понятнаго театра открыто сказывается и громко требуетъ исхода. Немногія попытки лицъ изъ образованнаго класса пособить народу въ достиженіи этой цѣли, увѣнчивались всегда полнымъ успѣхомъ: театръ устроенный въ Епифанскомъ уѣздѣ при сельской школѣ госпожи Мясоѣдовой встрѣтилъ величайшее сочувствіе въ крестьянахъ, а на представленія въ просторномъ театрѣ, устроенномъ для народа въ одномъ изъ уѣздовъ Тверской губерніи съѣзжаются люди изъ-за десятковъ верстъ; въ послѣднемъ случаѣ всего болѣе сказывается непреодолимое стремленіе народа къ театру. Подобно тому какъ въ Торопцѣ на сцену переносится вся окружающая обстановка въ живыхъ и вѣрныхъ портретахъ, такъ и въ піэсѣ, искусно передѣланной устроителемъ названнаго театра изъ народной сказки *Слава тебѣ Господи, мужикъ лапти сплёлъ*, актеры до того входятъ въ свои роли, что тутже вставляютъ цѣлыя рѣчи отъ себя, переносятъ на сцену всѣ свои симпатіи и антипатіи и увлекаются въ порывистой игрѣ до самозабвенія. Мы видѣли, что народъ вовсе не относится пассивно ко всему, происходящему передъ нимъ, какъ то думаютъ многіе высоко-нравственные оптимисты; оттого-то онъ съ недовѣріемъ и отворачивается отъ тѣхъ добродѣтельныхъ книжекъ и иныхъ изданій, которыя подносятся ему образо-

ванными людьми и мало чѣмъ разнятся отъ невиннаго лепета дѣтскихъ басенъ и нравоучительныхъ разсказовъ. Народъ провелъ въ своихъ грубоватыхъ и, нѣтъ спору, страдающихъ многими понятными недостатками фарсахъ цѣлый рядъ разнообразныхъ типовъ, не задумываясь надъ общественнымъ положеніемъ или достоинствомъ выведенныхъ лицъ, и критически отнесся какъ къ порокамъ своихъ собратьевъ, такъ и подмѣченнымъ слабостямъ болѣе высшихъ классовъ. Онъ трезво относится къ жизни, пытается осмыслить ее, вдуматься въ нее, наконецъ онъ хочетъ найти себѣ по плечу развлеченіе болѣе высшаго разряда, чѣмъ тѣ, на которые онъ донынѣ осужденъ, развлеченіе, которое подняло-бы его нравственный уровень, пробудило-бы въ немъ живые интересы. На этотъ громкій и несомнѣнный призывъ не можетъ не откликнуться образованная часть русскаго общества. Помочь погибающему предписываетъ, помимо всякихъ другихъ побужденій, уже одно человѣколюбіе. Мы должны протянуть эту руку помощи людямъ, коснѣвшимъ въ мракѣ незнанія и стремящимся выйти на свѣтъ и просторъ, мы должны помочь нашему народу въ его робкихъ попыткахъ создать свой театръ. Поступая такъ, мы не навяжемъ ему чуждой стихіи, мы не облагодѣтельствуемъ его, какъ баринъ покорнаго и смирнаго слугу,—мы отвѣтимъ лишь его искреннему желанію и съ дружескимъ сочувствіемъ поможемъ осуществить его. И тогда, быть можетъ, народнымъ фарсамъ, этимъ отголоскамъ стараго таатра, суждено будетъ послужить основой для новаго, зарождающагося учрежденія и старый духъ, сливаясь съ новыми формами, оживетъ къ новой и болѣе плодотворной жизни.— Пожелаемъ-же въ заключеніе нашего труда, посвященнаго воспоминанію о давно минувшей старинѣ, чтобъ желанная пора не заставила себя долго ждать и новый русскій театръ сдѣлался тѣмъ высоко-гражданскимъ, всенароднымъ учрежденіемъ, котораго въ такой мѣрѣ недостаетъ нашему отечеству.







[redacted]

PN
2570
V47

